E. HANSLICK

DEL BELLO NELLA MUSICA

TRADUZIONE DI

LUIGI TORCHI

EDIZIONI RICORDI

DEL BELLO NELLA MUSICA

SAGGIO DI RIFORMA DELL'ESTETICA MUSICALE

PER

EDOARDO HANSLICK

Professore all' Università di Vienna.

TRADOTTO DAL TEDESCO SULLA SESTA EDIZIONE

DA

LUIGI TORCHI

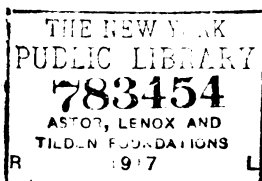
48483 — *Netti Fr.* 3 (B).

R. STABILIMENTO MUSICALE RICORDI

MILANO — NAPOLI — ROMA — FIRENZE — LONDRA

Per la Francia ed il Belgio

V. DURDILLY & C.ie

PARIS — 11 bis, Boulevard Haussmann — PARIS

PREFAZIONE ALLA SESTA EDIZIONE

La sesta edizione di questo scritto, apparso da prima nel 1854, non si distingue dalla quinta (1876) per nessuna trasformazione integrale, ma solo per diverse aggiunte esplicative ed ampliative. Io vorrei avviarla colle stesse parole che l' eccellente Fr. Th. Vischer premette ora alla ristampa d' un' antica dissertazione: *Il Sogno* (1). « Io ammetto, dice Vischer, questo studio nella presente collezione senza difenderlo da attacchi che esso ha esperimentati. Anche da ritocchi e miglioramenti io mi sono astenuto, eccettuate piccole aggiunte di poca importanza. Ora direi parecchie cose altrimenti, le svolgerei di più, le porrei più coperte, più difese; a chi piace completamente un lavoro quand' egli lo rilegga dopo degli anni? Ma si sa ancora come,

(1) *Altes und Neues*, von Fr. Th. Vischer (Stuttgart, 1881), p. 187.

volendo emendare, facilmente si guasta più che non si migliora. »

Se io volessi qui entrare in polemica, rispondendo a tutte le critiche che il mio libro ha provocate, questo libriccino rigonfierebbe sì da diventare un volume grossissimo. Le mie convinzioni son rimaste le stesse, parimenti la posizione dei partiti musicali d'oggidì, che arcigni si stanno di fronte (1). Il lettore mi permetterà dunque di ripetere alcune osservazioni colle quali accompagnai la terza edizione. Io ho piena coscienza dei difetti di questa dissertazione. Nondimeno la sorte favorevole delle edizioni precedenti, d'assai superiore alla mia aspettazione, e l'interesse gratissimo, con cui questo successo è stato segnalato da uomini come Vischer, D. Fr. Strauss, Lotze, Lazarus, M. Hauptmann, Ambros, Otto Jahn, Ferd. Hiller, Helmholtz, recentemente da H. Ehrlich ed in ispecie da H. A. Köstlin, mi ha persuaso che le mie idee, anche nella vivacità e nello sconnesso della loro primitiva espressione, sono cadute in buon terreno. Un notevole accordo con queste idee io lo trovai, il più lietamente sorpreso, nei piccoli schizzi ed aforismi di Grillparzer sulla musica, apparsi solo dieci anni dopo la morte del poeta. Non ho potuto astenermi dal citare in questa nuova

(1) Un'eccezione paradossale forma certamente lo studio interessante e diligente di O. Hostinsky (*Il bello nella musica e l'opera d'arte dal punto di vista dell'estetica formale,* Lipsia, 1877), il quale nel primo capitolo sembra dividere pienamente e decisamente le premesse con me, ma più tardi giunto all'idea « Associazione artistica », le restringe così che perviene a risultati opposti ai miei.

edizione alcuni de' più preziosi di questi giudizî; più particolarmente ne tratta il mio saggio: *Grillparzer e la musica* (1).

Avversarî appassionati mi hanno attribuita una completa polemica contro tutto ciò che è sentimento, mentre ogni lettore imparziale ed attento riconosce non difficilmente che io mi limito a protestare contro l'immistione abusiva dei sentimenti nella scienza; combatto dunque contro quei fanatici dell'estetica, i quali, colla pretensione d'insegnare ai giovani musicisti, non commentano che i loro sogni d'allucinati. Io divido perfettamente l'opinione che in ultima analisi, il bello riposerà sempre nell'evidenza immediata del sentimento. Ma sono ancora fermamente persuaso che dal solito ricorso al sentimento non risulterà una sola legge musicale.

Questa convinzione forma una parte, la parte negativa di questo studio. Essa si dirige prima e soprattutto contro l'opinione generalmente ammessa che la musica debba " esprimere sentimenti. " Non c'è da esaminare come si possa trarre di là una negazione assoluta del sentimento. La rosa olezza, ma l'espressione dell'odore non è inerente ad essa; la foresta spande una freschezza ombrosa, ma essa non esprime il sentimento dell'ombra e della freschezza. Non è vano bisticcio di parole se si precede contro la nozione " esprimere, " poichè da questa sono derivati i più grandi errori dell'estetica musicale. *Esprimere qualche cosa* implica sempre l'idea di due fat-

(1) *Musikalische Stationen* di Ed. Hanslick. Berlino, presso G. Hofmann, 1878, pag. 331 e seg.

tori separati, differenti, dei quali uno si applica espressamente all'altro mediante un atto particolare.

Emmanuele Geibel ha espresso questo rapporto più chiaramente e piacevolmente di quello che possa l'analisi filosofica, con questa felice imagine: « Perchè non ti riesce giammai di dipingere la musica con parole? Perchè essa, puro elemento, sdegna imagine e pensiero. Il sentimento è come il fondo placido e trasparente di un fiume; di sopra si precipita gonfia e rapida la corrente sonora della musica. » (1).

Oltracciò, se questi bei versi sono stati scritti, come ho motivo di credere, sotto l' impressione del rumore sollevato da questo lavoro, la mia maniera di vedere, accusata d' eresia, principalmente dagli spiriti poetici, deve accordarsi passabilmente colla vera poesia.

Alla proposizione negativa corrisponde la positiva: la bellezza d' un lavoro musicale è specifica della musica, vale a dire che essa è immanente nei rapporti dei suoni, senza riguardo ad una sfera di idee estranee, non musicali. Fu mia retta intenzione di portar luce completa nel « bello nella musica, » vera questione di vita della nostra arte e norma suprema della sua estetica. Se ciò non ostante, l' elemento polemico negativo diventa preponderante nell' effettuazione del mio piano, io spero che mi si scuserà,

(1) « Warum glückt es dir nie, Musik mit Worten zu schildern?
Weil sie, ein rein Element, Bild und Gedanken verschmäht.
Selbst das Gefühl ist nur wie ein sanf durchscheinender Flussgrund,
Drauf ihr klingender Strom schwellend und sinkend entrollt. »

tenendo conto delle circostanze speciali dell' epoca. Quando io scrissi questa dissertazione, i corifei della musica dell' avvenire alzavano la voce con quanta forza avevano; essi dovevano ben eccitare la reazione di gente della mia fede artistica. Allorchè diedi la seconda edizione, le sinfonie a programma di Liszt erano sopraggiunte, rinunziando anche più completamente che non riuscì finora all'importanza propria della musica, e questa fu presentata all'uditore come un mezzo d' evocare delle visioni nel suo spirito. Dopo d'allora abbiamo *Tristano ed Isolda* e *L'anello del Nibelunga* di R. Wagner, e la sua teoria della melodia infinita, vale a dire la mancanza di forma eretta a principio, l' ebbrezza dell' oppio nel canto ed in orchestra, per il culto della quale è stato aperto un tempio speciale a Bayreuth.

Mi si voglia dunque scusare, se in presenza di tali sintomi io non ho sentita nessuna inclinazione d' attenuare o di raccorciare la parte polemica del mio libro, ma se ho insistito anche più fortemente sull'unica cosa imperitura nella nostra arte, sul bello musicale come l'hanno incarnato i nostri grandi maestri, e come i veri artisti, i creatori di genio, lo coltiveranno sempre. — Ed. H.

I.

L' estetica del sentimento.

Ciò che si è detto fin qui dell' estetica musicale è quasi interamente fondato sopra una falsa premessa: questa scienza non s' occupa tanto di approfondire ciò che è bello nella musica, quanto piuttosto della pittura dei sentimenti che essa sveglia in noi. Queste ricerche corrispondono completamente al punto di vista di quegli antichi sistemi estetici, i quali non considerarono il bello che in rapporto colle sensazioni da esso prodotte e nominarono, com' è noto, la filosofia del bello quale figlia del sentimento (αἴσθησις).

In sè e per sè antifilosofici, questi sistemi, applicati alla più eterea delle arti, acquistano assolutamente qualche cosa di sentimentale che, il più confortante possibile per belle anime, offre assai poca luce a chi ama d'apprendere. Quegli che cerca sapere sull'essenza dell'arte musicale, desidera appunto d' uscire dal misterioso dominio del sentimento, e non — come avviene nella maggior parte dei trattati — d'essere continuamente rinviato al medesimo.

La tendenza verso una conoscenza delle cose la più obbiettiva possibile, agita oggidì tutti i campi del sapere umano; essa deve necessariamente influire anche sulla ricerca del bello. Questa non potrà prestarvisi che rinunziando a un metodo che parte dal sentimento subbiettivo per ritornare, dopo una passeggiata poetica su tutta la periferia dell' oggetto, di nuovo al sentimento. Perchè l'esame del bello non abbia a divenire affatto illusorio, bisogna che s'avvicini al metodo delle scienze naturali, almeno tanto da prendere le cose corpo a corpo e trovarne, eliminate le impressioni varianti in mille modi, quale sia la parte che resta, l'obbiettiva.

La poesia e le arti del disegno sono, nel loro esame e consolidamento estetico, assai più avanzate della musica. Coloro che occuparonsi di esse hanno, nella maggior parte, evitato l'errore, che l'estetica di un'arte determinata possa derivarsi dall' idea generale metafisica del bello (prescindendo dalla serie delle modificazioni varie, che questa idea riceve in ogni arte). La servile dipendenza delle estetiche speciali dal principio metafisico supremo d'un'estetica generale cede sempre più alla convinzione, che ogni arte vuol essere studiata nelle sue proprie disposizioni tecniche e compresa in sè e per sè stessa. Il *sistema* fa posto a poco a poco allo *studio* e questo s' attiene al principio, che le leggi del bello in un'arte sono inseparabili dalle proprietà del suo materiale, della sua tecnica (1).

---

(1) R. Schumann ha recato molto danno colla sua proposizione (I, 43 *Gesammelte Schriften*). « L'estetica dell'un'arte è quella dell'altra, il materiale solo è diverso. »

Tutt' altrimenti giudica Grillparzer ed è nel vero quando dice (IX, 142 delle *Sämmtl. Werke*): « Il peggior servizio, che in Germania poteva ren-
« dersi alle arti, fu di comprenderle tutte sotto il nome di arte. Quanti
« punti di contatto esse hanno certamente fra loro, così sono infinitamente
« differenti nei mezzi, anzi nelle condizioni essenziali del loro esercizio. Se

Poi gli estetici della poesia e delle arti del disegno, come i loro praticanti, i critici d'arte, sogliono tener già per fermo il principio, secondo il quale, negli studî estetici si esamina anzitutto il bell'*oggetto* e non il soggetto che sente l'impressione.

La musica sola pare non abbia ancor potuto raggiungere questo punto di vista obbiettivo. Essa separa rigorosamente le sue regole teorico-grammaticali dalle ricerche estetiche e mantiene, per quanto è possibile, le prime aridamente intellettuali, le seconde lirico-sentimentali. Il porsi chiaramente, decisamente di fronte agli elementi che costituiscono il bello nella musica, esistente separatamente e per sè, è per l'estetica musicale uno sforzo non ancor tentato. Invece di questo, il *sentimento* vi continua il suo vecchio giuoco di pieno giorno. Dopo come prima il bello musicale non è considerato che da parte della sua impressione subbiettiva, e in libri, in critiche e nelle conversazioni si afferma giornalmente, che gli affetti sono l'unica base estetica della musica e che ad essi soli spetta di fissare i limiti nei quali può esercitarsi il giudizio sulla medesima.

La musica, ci si dice, non può interessare l'intelligenza mediante idee, come la poesia, nè l'occhio per mezzo di forme, come le arti del disegno, dunque essa dev'esser chiamata ad agire sui sentimenti dell'uomo. « La musica

---

« si volesse caratterizzare rigorosamente la differenza fra la musica e la poesia, « bisognerebbe richiamare l'attenzione su ciò, che l'effetto della musica co- « mincia dall'eccitazione dei sensi, dal giuoco dei nervi, ed, eccitato il sen- « timento, giunge tutt'al più in ultima istanza alla parte spirituale, mentre « la poesia sveglia prima l'idea, non agisce sul sentimento che per mezzo « di essa, e, quale estremo grado della perfezione e dell'abbassamento, rende « partecipe la parte sensuale; dunque il cammino d'ambedue è precisamente « l'opposto. L'una spiritualizzamento del corporeo, l'altra incorporazione « dello spirituale. »

ha che fare coi sentimenti. » Questo « aver che fare » è una delle espressioni più caratteristiche dell' estetica musicale adottata fin qui. *In che* consista la correlazione della musica coi sentimenti, di determinati lavori musicali con determinati sentimenti, secondo quali leggi della natura agisca, secondo quali leggi dell'arte vi si debba dare una forma, su ciò lasciaronci completamente all' oscuro coloro appunto che vi avevano « che fare. » Abituato un po' l' occhio a questa oscurità, si riesce a scoprire che, nella maniera adottata di considerare la musica, i sentimenti rappresentano una doppia parte.

In primo luogo, si stabilisce fine e vocazione della musica di svegliare sentimenti o « bei sentimenti. » Secondariamente, si designano i sentimenti come il *contenuto* che la musica esprime nelle sue opere.

Le due definizioni hanno questo di comune, che sì l'una come l'altra sono false.

La confutazione della prima, che serve da introduzione alla maggior parte dei manuali di musica, non può trattenerci lungamente. Il bello non ha in generale scopo alcuno, giacchè esso è pura forma, la quale, in vero, può essere impiegata agli scopi più diversi, secondo il contenuto che involve, ma, essa propriamente, non ha altro fine che sè stessa. Se in chi contempla il bello si producono sentimenti gradevoli, questi non riguardano il bello in sè. Io posso bene produrre del bello ad un osservatore colla determinata intenzione ch'egli vi trovi piacere, ma questa intenzione non ha nulla a fare colla bellezza della cosa prodotta. Il bello è e rimane bello, anche quando non sveglia alcun sentimento, anzi se non è nè visto nè considerato; dunque esso esiste *per* il piacere di un soggetto che lo contempla, ma non *in ragione* di questo piacere.

Di uno scopo adunque non può in questo senso esser quistione nella musica, ed il fatto, che quest' arte è nella

più viva correlazione coi nostri sentimenti, non giustifica in niun modo l'asserzione che in questa correlazione sia il suo significato estetico.

Per istudiare più da vicino questo rapporto, noi dobbiamo anzitutto distinguere rigorosamente le nozioni « sentimento » e « sensazione » (— contro la confusione delle quali, nell'uso comune della lingua, non v'ha nulla da obbiettare —).

Sensazione è la percezione di una determinata qualità materiale: d'un suono, d'un colore. *Sentimento* è la coscienza acquistata d'un moto progressivo o d'una compressione nello stato della nostra anima, cioè di un benessere o d'un disagio. Quando io percepisco semplicemente coi miei sensi l'odore, il gusto, la forma, il colore o il suono d'una cosa, ho la sensazione di queste qualità; quando tristezza, speranza, odio o gioia mi elevano notevolmente sopra lo stato normale dell'anima o mi abbassano al disotto del medesimo, provo un sentimento (1).

Il bello colpisce anzitutto i nostri sensi. Questa via non gli è particolare; esso la divide con tutto ciò che in generale si manifesta. La sensazione è principio e condizione del piacere estetico e forma la base del sentimento, che suppone sempre un rapporto e spesso i rapporti più complicati. Per provocare sensazioni non c'è bisogno dell'arte; un sol suono, un solo colore può ciò. Come abbiamo detto, le due espressioni sono spesso confuse arbitrariamente, ma per lo più, nelle opere antiche, si dà il nome di sensazione a ciò che noi oggi chiamiamo sentimento. La musica dunque, secondo quegli scrittori, dovrebbe eccitare i nostri sentimenti e riempirci alternativamente di pietà, d'amore, di gioia, di tristezza, ecc.

(1) In questa definizione gli antichi filosofi sono d'accordo coi fisiologi moderni, e noi dovemmo assolutamente preferirla alle classificazioni della scuola di Hegel, che distingue, com'è noto, sensazioni interiori ed esteriori.

Ma nè l'arte musicale, nè alcun' altra hanno in realtà simile vocazione. L' arte deve innanzi tutto esprimere il bello. La facoltà colla quale noi riceviamo l' impressione del bello non è il sentimento (1), ma l' immaginazione, cioè lo stato attivo della contemplazione pura.

È notevole, che i musicisti e gli antichi estetici non muovonsi che nel contrasto fra il sentimento e l' intelligenza, come se il punto essenziale non si trovasse appunto nel mezzo di questo preteso dilemma. Dall'immaginazione dell' artista emana l' opera musicale per l' immaginazione dell' uditore. Propriamente l' immaginazione di fronte al bello non è soltanto una contemplazione, ma una contemplazione con intelligenza, vale a dire immagine presentata allo spirito e giudizio; quest'ultimo naturalmente emettentesi con tale rapidità, che noi restiamo inscienti delle singole fasi, e ne nasce l' illusione che succeda immediatamente ciò che realmente dipende da processi spirituali cooperanti in molte maniere. La parola contemplazione, passata da lungo tempo dalle visioni materiali ai fenomeni spirituali, corrisponde oltre a ciò perfettamente all' atto dell' audizione attenta, la quale non consiste che in una considerazione successiva delle forme sonore. L'immaginazione qui non è un campo chiuso: come essa trasse la propria scintilla di vita dalle sensazioni, così rimanda rapidamente i suoi raggi all' attività dell' intelligenza e del sentimento. Questi tuttavia, per la vera concezione del bello, non sono che campi limitrofi.

Nella contemplazione pura l'uditore gusta il lavoro mu-

(1) Hegel ha dimostrato che lo studio delle sensazioni (secondo la nostra terminologia: dei sentimenti), che un'arte produce, si ferma affatto nell' indeterminato e prescinde dal contenuto concreto e speciale. « Ciò che è sentito », — dice egli, « rimane avviluppato nella forma della subbiettività individuale più astratta e perciò anche i caratteri delle sensazioni sono del tutto astratti, non caratteri della cosa stessa. » (*Aesthetik,* I, 42).

sicale. Ogni interesse materiale dev' essergli lontano; ma tale è appunto la tendenza a provocare in sè stesso emozioni. L' azione del bello sull' intelligenza esclusivamente spetta alla logica, non all'estetica; lo studio di un'azione sul sentimento solo, appartiene qui ancor meno; esso è proprio della patologia.

Tutto ciò, sviluppato da lungo tempo dall' estetica generale, vale ugualmente per il bello di tutte le arti. Se dunque si tratta la musica come arte, bisogna riconoscere l'immaginazione e non il sentimento come sua istanza estetica. Queste premesse ci sembrano opportune, perchè, coll' energia che instancabilmente si mette per raddolcire le passioni umane colla musica, spesso non si sa, in realtà, se si tratta dell'arte dei suoni come d'una disposizione di polizia, di pedagogia o di medicina.

I musicisti tuttavia sono meno imbevuti dell' errore di considerare tutte le arti dipendenti dal sentimento, che non vedono piuttosto in esso qualche cosa di affatto speciale della musica. Il potere di svegliare emozioni gradevoli nell'uditore e la tendenza a questo fine sono, secondo loro, ciò che caratterizza la musica piuttosto che le altre arti (1).

Ma come noi non ammettemmo che quest' azione sia ufficio delle arti in generale, così non possiamo vedere in essa l'essenza speciale della musica. Una volta tenuto per fermo che l' immaginazione è l'organo proprio di percezione

(1) Dove il « sentimento » non si distinse ancora dalla « sensazione, » può esser tanto meno quistione di uno studio più profondo dei caratteri speciali del primo; sentimenti sensuali ed intellettuali, la forma cronica della disposizione d'animo, l'acuta dell'emozione, l'inclinazione e la passione come le tinte speciali di questa nel senso dato al *pathos* dai Greci ed alla *passio* dai neo-Latini, tutto ciò fu livellato in una variopinta mescolanza, e della musica si disse semplicemente che essa è, per privilegio, l'arte di far nascere sentimenti.

del bello, avverrà in ogni arte un' azione secondaria sul sentimento. Un gran quadro storico non ci commuove colla forza d'un avvenimento? Non ci dispongono alla pietà le Madonne di Raffaello? I paesaggi di Poussin non ci fanno desiderare ardentemente la campagna? L' aspetto della cattedrale di Strasburgo rimane forse senza effetto sull'anima nostra? La risposta non può esser dubbia. Essa vale altrettanto per la poesia, anzi per parecchie attività intellettuali fuori del dominio estetico, come l'edificazione religiosa, l' eloquenza, ecc. Noi vediamo che le altre arti hanno egualmente un'influenza abbastanza forte sul nostro sentimento. Bisognerebbe quindi fondare la loro pretesa differenza di principio sopra un più o un meno di questa influenza. In sè affatto antiscientifica, simile scappatoia dovrebbe comodamente lasciar decidere ad ognuno, se è commosso più fortemente e più profondamente da una sinfonia di Mozart o da una tragedia di Shakespeare, da una poesia di Uhland o da un rondò di Hummel. E se s' intende che la musica agisce immediatamente sul sentimento, mentre le altre arti non agiscono che colla mediazione d'idee, si erra con altre parole; perchè, come abbiam visto, il bello musicale non esercita la sua influenza sui sentimenti che in seconda linea, immediatamente soltanto sull'immaginazione. Mille volte in dissertazioni musicali si indica l' analogia che esiste indubbiamente fra la musica e l' architettura. Ma è mai venuto in mente ad un architetto ragionevole che l' architettura abbia lo scopo d' eccitare sentimenti, o che questi siano inerenti alla medesima?

Ogni vera opera d'arte si porrà in qualche rapporto colla nostra facoltà di sentire, nessuna in un esclusivo. Non si dice dunque nulla affatto di determinato per il principio estetico della musica, qualificandola soltanto in generale secondo il suo effetto sul sentimento. Come se si analizzasse la natura del vino, ubbriacandosi! Dipenderà unica-

mente dalla maniera specifica per cui queste emozioni sono eccitate dalla musica. Invece dunque di attaccarsi all'azione secondaria e indeterminata di fenomeni musicali sul sentimento, si tratta di penetrare nell'interno delle opere e di spiegare la forza specifica della loro impressione dalle leggi del loro proprio organismo. Un poeta o un pittore è appena più persuaso d'essersi reso conto del bello della sua arte, quand'egli ha ricercato quali *sentimenti* sveglia il suo dramma o il suo paesaggio. Egli cercherà di scoprire la potenza ineluttabile, *perchè* la sua opera piace e per qual ragione precisamente in questa e non in altra maniera. Che nella musica tale esame, come vedremo più tardi, è assai più difficile che nelle altre arti, anzi che il penetrabile in essa non s'estende che ad una certa profondità, è ben lontano dall'autorizzare i critici musicali a confondere immediatamente l'emozione e la bellezza musicale, invece di presentarle, con metodo scientifico, distinte per quanto è possibile.

Se il sentimento non può in generale servir di base a leggi estetiche, v'ha però qualche cosa d'essenziale da notare contro la sicurezza della facoltà di sentire in musica. Noi non intendiamo qui soltanto la preoccupazione convenzionale la quale rende possibile che la nostra facoltà di sentire e d'immaginare spesso, col mezzo di testi, di titoli e d'altre associazioni semplicemente accidentali d'idee, specialmente nelle composizioni da chiesa, in altre per la guerra, nelle opere teatrali, riceve una direzione, che noi falsamente siamo troppo facili ad attribuire alla musica in sè. La connessione d'un'opera musicale coi sentimenti ch'essa eccita non è necessariamente causale, ma questa disposizione d'animo varia, variando il punto di vista delle nostre esperienze ed impressioni musicali. Oggi noi comprendiamo spesso appena, come i nostri avi potessero ritenere questa serie di suoni per un'espressione

adequata di *questa* emozione. In favore di ciò è, per esempio, la straordinaria differenza colla quale molte composizioni di Mozart, di Beethoven, di Weber al tempo della loro comparsa agirono sul cuore degli uditori all' opposto d'oggi. Quanti lavori di Mozart si dichiararono al loro tempo per ciò che vi ebbe di più appassionato, di più vivo, di più ardente, per quanto insomma parve possibile in quadri musicali di grande effetto. Al piacere ed alla prosperità pura emananti dalle sinfonie di Haydn, si opposero gli sforzi di violenta passione, di seriissime lotte, di crudeli ed acuti dolori nella musica di Mozart (1). Venti a trent'anni più tardi si decise precisamente così fra Beethoven e Mozart. Il posto di Mozart, che rappresentava la passione forte e trascinante, l'occupò Beethoven, e Mozart fu promosso all' olimpica classicità di Haydn. Ogni attento musicista sperimenterà in sè stesso trasformazioni simili della sua contemplazione nel corso d'una lunga vita. Per questa diversità dell' azione sul sentimento, il pregio musicale di molte opere, che un tempo agirono con tanta eccitazione, il piacere estetico che la loro originalità o bellezza ancor oggi ci prepara, non sono in sè e per sè alterati. Quindi la correlazione d'opere musicali con certe disposizioni d' animo non esiste sempre, dappertutto, necessariamente, assolutamente coattiva, ma è incomparabilmente più variabile che in ogni altr'arte.

Così l'effetto della musica sul sentimento non ha nè la necessità, nè l' esclusività, nè in fine la costanza, caratteri che un fenomeno dovrebbe mostrare, per costituire un principio estetico.

(1) Specialmente di Rochlitz esistono parecchi di questi giudizî oggi per noi molto strani sopra opere istrumentali di Mozart. Lo stesso Rochlitz chiama il grazioso minuetto capriccio nella sonata in *la bemolle* di Weber « uno sfogo incessante di un' anima appassionata, agitata violentemente e tuttavia sostenuto con carattere degno d'ammirazione. »

Non che noi disdegnamo quei forti sentimenti che la musica sveglia dal loro sonno leggero, le emozioni dolci o tristi nelle quali essa ci culla. È anzi uno dei più belli, dei più benefici misteri, che l'arte possa provocare tali stati dell'anima senza occasione terrena, come per la grazia di Dio. Noi non protestiamo che contro la trasformazione *antiscientifica* di questi fatti in principî estetici. La musica può eccitare in alto grado il piacere e il dolore: questo è giusto. Ma non in più alto ancora un buon guadagno alla lotteria, o la malattia mortale d'un amico? Finchè si esiterà ad annoverare un biglietto della lotteria nell'ordine delle sinfonie, o un bullettino medico in quello delle *ouvertures*, non è neppur lecito trattare le emozioni effettivamente prodotte, come speciali della musica o d'una determinata opera musicale. Dipenderà, lo ripetiamo, unicamente dalla maniera specifica per cui queste emozioni sono eccitate dalla musica. Noi dedicheremo nel IV e V capitolo l'esame più attento agli effetti della musica sul sentimento, e ricercheremo le parti positive di questo notevole rapporto. Qui, nell'introduzione del nostro scritto, non potevamo insistere con troppa forza sulla parte negativa, come protesta contro un metodo antiscientifico.

Il primo, ch'io sappia, che ha attaccato questa estetica dei sentimenti, è stato Herbart (nel 9.° capitolo della sua *Enciclopedia)*. Dopo essersi dichiarato contro la « sottile interpretazione » di opere d'arte, egli dice: « Gli onirocritici e gli astrologhi non vollero, per migliaia d'anni, « si dicesse loro, che un uomo sogna, perchè dorme, e « che gli astri si mostrano or qui or là, perchè si muovono. Così fino ad oggi, sino buoni conoscitori di musica ripetono la frase, che la musica esprime sentimenti, « come se il sentimento, che è forse da essa eccitato ed « alla cui espressione, se si vuole, essa può prestarsi, servisse di base al contrappunto semplice e doppio in cui

« consiste la sua vera essenza. Che avrebbero dunque in-
« teso esprimere quei vecchi artisti che svilupparono le
« forme possibili della fuga? Nulla assolutamente; i loro
« pensieri penetrarono nell'essenza intrinseca dell'arte, an-
« zichè uscirne; ma coloro, che s'appoggiano ai significati,
« tradiscono il loro orrore per l'interno e la loro predile-
« zione per l'apparenza esteriore. » Pur troppo Herbart,
nei particolari, ha posto poco più in solido questa sua
opposizione accidentale, ed accanto a questa brillante os-
servazione ve n'hanno in lui parecchie altre torte sulla
musica. In ogni caso le sue parole non hanno trovata,
come vedremo subito, l'attenzione che meritavano.

Osservazione. Ci pare appena necessario, per lo scopo
che ci siamo proposti, di menzionare colle teorie che com-
battiamo i nomi dei loro autori, poichè queste teorie sono
meno il prodotto di convinzioni personali, che l'espressione
d'una maniera di vedere diventata generale. Soltanto per
permettere un colpo d'occhio sull'ampio dominio di questi
principî, troveranno posto qui alcune citazioni di musico-
grafi antichi e moderni, tolte dalla quantità di quelle che
sono a nostra disposizione.

Mattheson: « In ogni melodia, noi dobbiamo proporci
per iscopo principale un'emozione dell'anima (quando non
più d'una). » — *Volkomm. Capellmeister*, p. 143.

Neidhardt: « Scopo finale della musica è d'eccitare
tutte le passioni con semplici suoni e col loro ritmo, sì
come il migliore oratore. » — *Vorrede zur* « *Temperatur.* »

I. N. Forkel intende per « figure nella musica » la
stessa cosa « che esse sono nella rettorica e nella poesia,
vale a dire, l'espressione delle maniere diverse secondo le
quali manifestansi sentimenti e passioni. » — *Ueber die
Theorie der Musik. Göttingen*, 1777, p. 26.

I. Mosel definisce la musica: « l'arte d'esprimere determinati sentimenti col mezzo di suoni regolati. »

C. F. Michaelis: « La musica è l'arte d'esprimere sentimenti mediante la modulazione dei suoni. Essa è la lingua delle passioni » ecc. — *Ueber den Geist der Tonkunst, 2. Versuch.* 1800, p. 29.

Marpurg: « Lo scopo che il compositore deve proporsi nel suo lavoro è d'imitare la natura, — ... d'eccitare le passioni a suo piacere,... di dipingere secondo la vita i moti dell'anima e le tendenze del cuore. » — *Krit. Musikus, I Band.* 1750. 40 *Stück.*

W. Heinse: « Lo scopo principale della musica è d'imitare o piuttosto d'eccitare le passioni. » — *Musikal. Dialoge,* 1805, p. 30.

I. I. Engel: « Una sinfonia, una suonata, ecc., devono contenere l'espressione continuata d'una passione, che si espande in mille sentimenti diversi. » — *Ueber musikalische Malerei,* 1780, p. 29.

I. Ph. Kirnberger: « Una melodia (tema) è una frase intelligibile nella lingua del sentimento, che trasporta l'uditore sensibile nello stato dell'anima che l'ha prodotta. » — *Kunst des reinen Satzes, II Theil,* p. 152.

Pierer (*Universallexikon,* 2.ª edizione): « La musica è l'arte d'esprimere i sentimenti e gli stati dell'anima per mezzo di bei suoni. Essa è superiore alla poesia, la quale può rappresentare solo (!) disposizioni d'animo percettibili dall'intelligenza, mentre la musica esprime sentimenti e presentimenti affatto inesplicabili.

G. Schilling (*Universallexikon*) ha la medesima spiegazione, all'articolo *Musik.*

Koch definisce la musica « l'arte d'esprimere con suoni un giuoco gradevole delle sensazioni. » — *Musik. Lexikon:* « *Musik.* »

A. André: « La musica è l'arte di produrre suoni i quali dipingono, provocano ed alimentano sentimenti e passioni. » — *Lehrbuch der Tonkunst, I.*

Sulzer: « La musica è l'arte d'esprimere le nostre passioni per mezzo di suoni, come nella lingua con parole. » — *Theorie der schönen Künste.*

I. W. Böhm: « Non all'intelligenza, non alla ragione, ma solo alle nostre facoltà sensibili, dirigonsi i suoni delle corde armoniose. » — *Analyse des Schönen der Musik. Wien,* 1830, p. 62.

Gottfried Weber: « La musica è l'arte d'esprimere sentimenti per mezzo dei suoni. » — *Theorie der Tonsetzkunst,* 2.ª edizione, *I Vol.*, p. 15.

F. Hand: « La musica esprime sentimenti. Ogni sentimento ed ogni stato dell'anima ha in sè, e per conseguenza anche nella musica, il suo suono e il suo ritmo speciale. » — *Aesthetik der Tonkunst, I Vol.*, 1837, § 24.

Amadeus Autodidaktus: « La musica non nasce, nè mette radice che nel mondo dei sentimenti e delle sensazioni spirituali. Suoni musicalmente melodici (!) non risuonano all'intelligenza, che descrive e disseca soltanto i sentimenti,... essi non parlano che all'anima, » ecc. — *Aphorismen über Musik. Leipzig,* 1843, p. 329.

Fermo Bellini: « Musica è l'arte che esprime i sentimenti e le passioni col mezzo di suoni. » — *Manuale di musica.* Milano, Ricordi, 1853.

Friedrich Thiersch. *Allgemeine Aesthetik, Berlin*, 1846, § 18, p. 101: « La musica è l'arte d' esprimere o d'eccitare sentimenti e disposizioni dell' anima colla scelta e la riunione dei suoni. »

A. von Dommer, *Elemente der Musik, Leipzig*, 1862: « Ufficio della musica: La musica deve far nascere in noi sentimenti, e col sentimento, immagini. — p. 174.

Rich. Wagner (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850. *Gesamm. Schriften III*, 99): « L'organo del cuore è il suono, la sua favella artisticamente conscia è la musica. » Negli scritti posteriori le definizioni di Wagner diventano anche più vaghe; la musica è per lui egualmente « arte dell'espressione » in generale (« *Oper und Drama* » *ges. Schriften III*, 343), la quale, come « idea del mondo » gli sembra atta a « comprendere l' essenza delle cose nella loro manifestazione più immediata » ecc. (« Beethoven » 1870, p. 6 e seguenti).

II.

L' « espressione di sentimenti » non è contenuta nella musica.

Come conseguenza della teoria che dichiara i sentimenti scopo finale di effetto musicale e come correttivo della stessa, si è formulata la proposizione: « I sentimenti sono il *contenuto* che la musica deve esprimere. »

Lo studio filosofico di un'arte insiste sulla quistione del contenuto della medesima. La diversità del contenuto delle arti (fra loro) e la diversità fondamentale coerente della loro formazione segue necessariamente dalla diversità dei sensi, ai quali esse sono vincolate. Ad ogni arte è appropriato un circolo d' idee che essa rappresenta coi suoi mezzi d' espressione, come suono, parola, colore, pietra. La singola opera d'arte incorpora per ciò, qual bello, una determinata idea in fenomeno sensibile. Questa determinata idea, la forma che l' incorpora e l' unità d' ambedue sono condizioni dell' idea del bello, dalle quali non può separarsi lo studio scientifico di un' arte qualunque.

Ciò che sia contenuto d'un'opera dell'arte poetica o delle arti del disegno, può esprimersi con parole e riferirsi a idee. Noi diciamo: questo quadro rappresenta una fioraia, questa statua un gladiatore, questo poema canta le gesta di Orlando. Lo spandersi più o meno perfetto del contenuto così determinato nel fenomeno artistico, stabilisce in seguito il nostro giudizio sulla bellezza dell'opera d'arte.

In generale si è stato d'accordo nel denominare contenuto della musica la scala completa dei sentimenti umani, perchè si credette d'aver trovata in questi l'antitesi del carattere determinato intellettuale e quindi la vera differenza dall'ideale della poesia e delle arti del disegno. Per conseguenza i suoni e la loro ingegnosa correlazione non sarebbero che materiale, mezzi d'espressione, coi quali il compositore esprime l'amore, il coraggio, la pietà, l'estasi. I sentimenti nella loro ricca varietà rappresenterebbero l'idea incarnantesi nel suono, per aggirarsi sulla terra come opera d'arte musicale. Ciò che in una bella melodia, in un'armonia profonda ci trasporta, non sarebbero esse in sè, ma ciò che significano: il dolce mormorio della tenerezza, l'impetuosità della bravura.

Per giungere su terreno solido, noi dobbiamo prima di tutto separare senza riguardo queste metafore da lungo tempo riunite: *Il mormorare?* Sì, ma non dell'*aspirazione; l'impetuosità?* Certamente, ma non della *bravura.*

Infatti, la musica possiede i mezzi d'esprimere l'una o l'altra cosa; essa può bisbigliare, infuriare, mormorare, — ma non è che il nostro proprio cuore che apporta in essa tenerezza e collera.

L'espressione di un determinato sentimento, di una determinata passione non è affatto nel potere della musica.

I sentimenti cioè non esistono isolati nell'anima, sì da lasciarsi, per così dire, estrarre da un'arte cui è negata l'espressione degli altri stati attivi dello spirito. Essi sono

al contrario dipendenti da supposizioni patologiche e fisiologiche, condizionati da rappresentazioni, giudizî, breve, da tutto il dominio di riflessione intelligente e ragionevole, di fronte alla quale si pongono sì volentieri i sentimenti come antitesi.

Che cos'è dunque che del sentimento in generale fa un sentimento determinato, desiderio, speranza, amore? Forse la semplice forza o debolezza, l'instabilità della commozione interna? No certo. Questa può essere uguale in sentimenti diversi ed alla sua volta differente nel sentimento stesso, in più individui, in altri tempi. Non altrimenti che sulla base d'un certo numero d'idee e di giudizî — di cui forse, nel momento di forte affezione, manca la coscienza — lo stato dell'anima nostra può condensarsi in un sentimento determinato. Il sentimento della speranza è inseparabile dall'idea di uno stato futuro più felice, che si confronta col presente. La tristezza confronta una felicità passata col presente. Questi sono concetti ben definiti, idee. Senza di essi, senza questo apparecchio di pensieri, il sentimento dominante non può chiamarsi *speranza* o *tristezza;* esso lo rende così, cioè dà a queste emozioni il loro carattere determinato. Se da esso si prescinde, non resta che un'agitazione vaga, tutt'al più la sensazione d'un benessere o d'un disagio. L'*amore* non si concepisce senza l'idea della persona amata, senza desiderare e procurare la sua felicità, la sua glorificazione, il suo possesso. Non è la maniera della semplice emozione, ma il suo elemento intellettuale, il suo reale contenuto storico che la rende *amore.* Secondo la sua *dinamica,* sia dolce o violento, lieto o triste, esso resta sempre amore. Questa considerazione basta a mostrare, che la musica non può esprimere che quei diversi aggettivi i quali accompagnano il sostantivo, mai questo, l'amore stesso. Un sentimento definito (una passione, un affetto) non esiste mai, come tale, senza un

reale contenuto storico, il quale appunto non può esporsi che per mezzo di idee. Ora, se la musica, e questo ci si accorderà, non può tradurre idee, perchè essa è una *lingua indefinita*, non è dunque psicologicamente irricusabile l'induzione, che essa non può neppur esprimere sentimenti definiti? Il *carattere determinato* dei sentimenti risiede precisamente nel loro principio intellettuale.

Come avvenga che la musica tuttavia può (non deve) eccitare sentimenti, come tristezza, gioia e simili, noi lo esamineremo più tardi, quando si tratterrà dell'impressione subbiettiva prodotta dalla musica. Qui dovevasi stabilire solo teoreticamente, se la musica abbia il potere di esprimere un sentimento definito. Noi dovemmo rispondere negativamente alla questione, perchè il carattere definito dei sentimenti non può esser separato da idee concrete, che sono fuori della portata di quelle alle quali la musica può dar forma. Al contrario, la musica può, coi suoi mezzi più proprî, rappresentare nelle più ampie proporzioni un certo ordine d'*idee*. Queste, corrispondendo all'organo che le riceve, sono immediatamente tutte quelle che si riferiscono ad alterazioni udibili della forza, del moto, delle proporzioni, vale a dire, le idee di accrescimento, d'estinzione, di rapidità, di lentezza, dell'artifizialmente intrecciato, del semplicemente progredente, ecc. L'espressione estetica di un pezzo di musica può dirsi inoltre graziosa, dolce, violenta, energica, elegante, fresca: pure idee, le quali in certe relazioni di suoni trovano un fenomeno materiale corrispondente. Noi possiamo impiegare immediatamente questi qualificativi parlando di creazioni musicali, senza pensare al senso etico ch'essi hanno per la vita morale umana, e che una spedita associazione d'idee adatta istantaneamente alla musica, anzi usa di confondere colle qualità puramente musicali.

Le idee che il compositore esprime sono anzitutto pu-

ramente musicali. Una bella e determinata melodia appare alla sua immaginazione. Essa non dev' essere null' altra cosa che essa stessa. Ma come ogni fenomeno concreto ci richiama alla sua nozione generica superiore, all' idea che in primo luogo lo riempie, e così via sempre più elevandosi fino all'idea assoluta, così avviene egualmente per le idee musicali. Per esempio, *questo* adagio dolce ed armonioso tradurrà in bel fenomeno le idee del dolce e dell' armonioso in generale. L' immaginazione, che pone volontieri le idee dell'arte in rapporto colla propria vita morale umana, concepirà questo fenomeno più altamente, per esempio, come l' espressione della dolce rassegnazione di un'anima riconciliata in sè, e *può* forse elevarsi immediatamente all' idea d'una pace futura nel mondo di là.

Anche la poesia e le arti del disegno rappresentano anzitutto un fenomeno concreto. L'immagine d'una ragazza con fiori può solo mediatamente richiamare l' idea più generica della modestia e del candore virginale, un cimitero coperto di neve quella della fragilità delle cose umane. In ugual maniera, ma con interpretazione incomparabilmente più incerta ed arbitraria, l'uditore può ricevere da questo pezzo di musica l' idea della semplicità e contentezza giovanile, in quello l' idea della instabilità.

V'hanno idee che la musica rappresenta completamente e, malgrado ciò, esse non manifestansi come sentimenti; viceversa, sentimenti così confusi possono commovere l'animo, che essi non trovano espressione adequata in nessuna idea che la musica è atta a rendere.

Che cos'è dunque che la musica può rappresentare dei sentimenti se non il loro contenuto?

Esclusivamente il lato *dinamico* dei medesimi. Essa può imitare il moto d' un processo psichico secondo le fasi: rapido, lento, forte, debole, crescente, languente. Ma il moto non è che un attributo, una fase del sentimento, non

il sentimento stesso. Si crede in generale di definire abbastanza il potere espressivo della musica, affermando che essa non può affatto designare l'oggetto d'un sentimento, bensì il sentimento stesso; per esempio, non l'oggetto di un determinato amore, ma l'*amore.* In verità, essa non può nè l'una, nè l'altra cosa. Non può dipingere amore, ma soltanto un movimento che può aver luogo nell'amore o in un'altra emozione, ma che è sempre la cosa accessoria del suo carattere. *Amore* è un' idea astratta, come *virtù* e *immortalità.* L' affermazione dei teoretici, che la musica non può rappresentare idee astratte, è superflua; nessuna arte può ciò. Che soltanto idee, cioè nozioni passate allo stato di attività, sono oggetto d' incorporazione artistica, s' intende da sè (1). Ma le idee d' amore, di collera, di paura, non possono diventar fenomeno artistico in un'opera istrumentale, perchè fra quelle idee e belle combinazioni di suoni non esiste alcuna connessione necessaria. Qual è dunque in queste idee il momento del quale la musica sa impadronirsi con tanta efficacia? È il *movimento* (inteso naturalmente nel suo senso più largo, che comprende come *movimento* anche la forza e la debolezza del singolo suono o accordo). Esso è l' elemento che la musica ha comune coi sentimenti, e al quale essa, creando, può dar forma in mille gradazioni e contrasti.

L' idea del movimento è stata finora sensibilmente negletta nello studio dell'essenza e degli effetti della musica; essa ci pare la più importante e la più feconda.

Ciò che inoltre nella musica ci sembra dipingere determinati stati dell' anima, è *simbolico.*

---

(1) Vischer definisce le idee determinate come i regni della vita, in quanto che la loro realtà è immaginata corrispondente alla loro nozione. Poichè *idea* designa sempre la nozione pura e senza difetto presente nella sua realtà. (*Aesthetik,* §. II. *Anmerkung*).

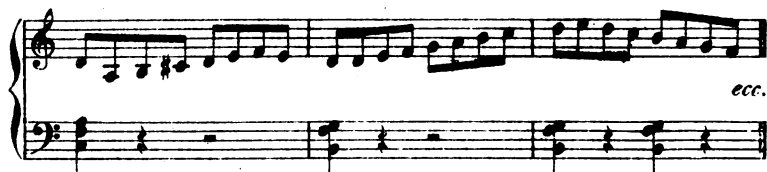
Come i colori, i suoni posseggono da natura ed isolati un significato simbolico, il quale agisce fuori e prima di ogni intenzione artistica. Ogni colore manifesta un carattere speciale: esso non è per noi una semplice cifra che riceve il suo posto dall' artista esclusivamente, ma è una forza messa da natura in rapporto simpatico con certi stati psichici. Chi non conosce i sensi dei colori, comunissimi nella loro semplicità, o elevati da ingegni superiori a raffinamento poetico? Noi associamo il verde col sentimento della speranza, il bleu con quello della fedeltà. Rosenkranz vede nel giallo rossastro *dignità con grazia*, nel violetto *bonomia borghese*, ecc. (*Psicologia*, 2.ª *edizione*, pag. 102).

In maniera simile il materiale elementare della musica, modi, accordi, colorito dei suoni, per noi sono già caratteri. Noi abbiamo ancora un' arte, soltanto troppo preoccupata, d' interpretazione pel significato di elementi musicali: la *Simbolica delle tonalità* di Schubart offre, nel suo genere, un riscontro all'*Interpretazione dei colori* di Goethe. Tuttavia questi elementi (suoni e colori), nel loro impiego artistico seguono tutt' altre leggi e non quell' effetto del loro fenomeno isolato. Come in un quadro storico tutto ciò che è rosso per noi non significa gioia, innocenza tutto ciò che è bianco, così in una sinfonia tutto ciò che è in *la bemolle* non sveglia in noi una disposizione romantica, tutto ciò che è in *si naturale minore* una misantropica, oppure ogni accordo perfetto soddisfazione, ogni accordo di settima diminuita disperazione. Sul terreno estetico simili elementi indipendenti si neutralizzano sotto la comunità di leggi superiori. Questa relazione naturale è assai lontana dall'esprimere o dal rappresentare. Noi l'abbiamo chiamata simbolica, non rappresentando essa immediatamente il contenuto, ma restando una forma essenzialmente diversa da questo. Se noi scorgiamo gelosia nel giallo,

giocondità nel tono di *sol maggiore*, nel cipresso tristezza, quest'assimilazione ha un rapporto fisiologico e psicologico con caratteri determinati di questi sentimenti; ma l' ha appunto la nostra assimilazione esclusivamente, non il colore, non il suono o la pianta in sè e per sè. Non si può dunque dire di un accordo in sè, che esso esprima un sentimento definito, e meno ancora ch' esso agisca così, considerato in relazione coll' opera d' arte.

La musica non ha altro mezzo per il preteso scopo, fuorchè l'analogia del movimento e la simbolica dei suoni.

Se con ciò si può facilmente dedurre l'impotenza della musica ad esprimere sentimenti definiti, par quasi incomprensibile che, sulla via dell'esperienza, ciò non sia penetrato molto più presto nella coscienza generale. Provi chi da un pezzo di musica istrumentale sente vibrare in sè tante corde sensibili, provi con ragioni chiare a dimostrare quale sentimento costituisce l' essenza del medesimo. La prova è indispensabile. — Ascoltiamo, p. e., l'*ouverture* del *Prometeo* di Beethoven. Ciò che l' orecchio attento dell'amatore di musica distingue successivamente è press'a poco questo: I suoni della prima battuta, dopo la discesa nella quarta inferiore, schizzano rapidamente e leggermente in alto; si ripetono esattamente nella seconda battuta; la terza e la quarta proseguono il medesimo andamento in un ambito maggiore, le goccie della fontana spinta in alto ricadono per riprodurre, nelle altre quattro battute, la figura medesima ed il medesimo complesso di figure. Per il senso musicale dell' uditore, si stabilisce adunque, nella *melodia*, la simmetria fra la prima e la seconda battuta, poi fra queste e le due seguenti, infine fra le prime quattro battute come fra un grand'arco e quello egualmente grande e corrispondente delle quattro che seguono. Il basso marcante il *ritmo* segna l'entrata delle tre prime battute con una percussione dell'accordo sul primo quarto di ciascuna,

la quarta con due percussioni; in ugual maniera succedonsi le quattro battute seguenti, la quarta battuta, confrontata colle tre prime, presenta dunque una differenza, che, ripetendosi nelle quattro battute seguenti, diviene simmetrica e diletta l'orecchio come un tratto di novità nell'equilibrio perfetto. L'armonia nel tema ci mostra ancora la corrispondenza d'un grande e di due piccoli archi: all'accordo perfetto di *do maggiore*, nelle prime quattro battute, corrisponde l'accordo di seconda nelle battute quinta e sesta, poi quello di quinta e sesta nella sesta e settima battuta. Questa scambievole corrispondenza fra melodia, ritmo ed armonia, produce un quadro simmetrico e tuttavia vario, il quale riceve luci e sfumature ancor più ricche dalla differenza di timbro dei diversi istrumenti e dalle variazioni d'intensità.

Ci è impossibile di riconoscere in questo tema un altro *contenuto* all'infuori dell'accennato, o per lo meno di designare un sentimento che esso esprima o svegli nell'uditore. Simile smembramento fa, è vero, uno scheletro di un corpo fiorente, proprio a distruggere ogni bellezza ma anche ogni interpretazione fantastica.

Ciò vale per questo motivo scelto a caso come per ogni altro tema istrumentale. Una gran classe di amatori di musica ritiene difetto caratteristico dell'antica musica *classica* la sua quasi avversione all'espressione degli affetti, e conviene a tutta prima, che nessuno saprebbe indicare in uno solo dei 48 preludi e nelle altrettante fughe del *Wohltemperirtes Clavier* di Bach, un sentimento che ne formi il soggetto. Per quanto da dilettante ed arbitraria sia questa distinzione, la quale si spiega con ciò, che nella musica antica è anche più manifesto il non aver essa scopo alcuno fuori di sè, e le fantasticherie vi sono più difficili e meno seducenti, — sarebbe già stabilita la prova, che la musica non ha per iscopo necessario di svegliare sentimenti, nè che questi sono il soggetto di essa. Il terreno sfuggirebbe così completamente alla musica figurativa. Ma se si debbono ignorare grandi manifestazioni dell'arte, fondate storicamente ed esteticamente, per ottenere, per sorpresa, solidità ad una teoria (1), questa teoria è falsa. Una falla sola basta per affondare una nave. Quegli cui ciò non basta può abbatterne la carena. Suoni il tema d'una sinfonia qualunque di Mozart o di Haydn, d'un adagio di Beethoven, d'uno scherzo di Mendelssohn, d'un pezzo per Pianoforte di Schumann o di Chopin, lo

(1) Bachiani come Spitta vi tendono, è vero, al rovescio, poichè invece di combattere la teoria a favore del loro maestro, interpretano le pagine del medesimo con isfoghi di sentimento altrettanto eloquenti e positivi, come un sottile Beethoveniano le suonate del suo maestro. Almeno conseguenti!

stipite della nostra musica più sostanziale, o ancora i motivi più popolari delle *ouvertures* di Donizetti, d'Auber, di Flotow. Chi ha abbastanza fiducia nel suo proprio giudizio, per dimostrare quale sentimento determinato può esser *contenuto* di questi temi? L'uno dirà *amore*. Possibile. L'altro *desiderio*. Forse. Un terzo sente *pietà*. Nessuno può contraddirlo. E così via. Ora, si chiama questo rappresentare un sentimento definito, quando nessuno sa ciò che è rappresentato? Su la bellezza e le bellezze dell'opera musicale tutti penseranno probabilmente d'accordo, sul contenuto tutti diversamente. Ma *rappresentare* significa produrre una cosa chiara, distintamente sensibile alle nostre facoltà, presentarla innanzi ai nostri occhi. Ora come si può designare quale rappresentato da un' arte, ciò che, il più incerto, il più ambiguo elemento della medesima, è sottoposto ad una disputa eterna?

Noi abbiamo scelto determinatamente ad esempio temi nella musica *strumentale*, poichè ciò solo che si può dire di essa, vale per la musica in generale. Se si esamina qualche largo carattere determinato della musica, se qualche cosa deve qualificare la sua essenza e la sua natura, determinare i suoi limiti, la sua direzione, non può esser quistione che della musica strumentale. Ciò che essa non può, non dicasi possibile per la musica; poichè essa sola è la musica pura ed assoluta. Si preferisca in valore o effetto la musica strumentale o la vocale — processo antiscientifico nel quale domina il più delle volte la ristrettezza di vedute proprie dei dilettanti — si dovrà sempre ammettere che l' idea di *musica* non s' applica puramente ad un pezzo composto su parole. In una composizione lirica l'efficacia dei suoni non può essere ben separata da quella delle parole, dell'azione, delle decorazioni, così chè il calcolo delle diverse arti si possa segregare esattamente. Noi dobbiamo eliminare fino i pezzi che portano titoli

descrittivi o programmi, là dove trattasi del *contenuto* della musica. L'unione colla poesia estende la potenza della musica, ma non i suoi limiti (1).

(1) Gervinus ha ripreso, nel suo *Händel e Shakespeare* (1868), la disputa sulla precedenza fra la musica vocale e la strumentale; ma riconoscendo l'*arte vocale* musica vera e naturale, l'*arte istrumentale* un prodotto artistico disceso da quanto v' ha di più intimo a quanto di più esterno, un mezzo fisico atto a provocare piaceri fisiologici, egli dimostra, con tutto lo sfoggio della sua sottilità, che si può essere un dotto ammiratore di Händel, e tuttavia commettere i più strani errori quanto alla natura della musica. Nessuno ha confutato questi errori più stringentemente di Ferdinando Hiller, dalla cui critica del libro di Gervinus togliamo i brani seguenti giustissimi: « Le combinazioni della parola col suono sono della specie più diversa. Dal più semplice recitativo in musica a metà ancor parlato fino ad un coro di Bach o ad un finale di Mozart — quale serie di combinazioni! Ma solo nel recitativo, sia esso indipendente o interrompa l'andamenro di un pezzo di canto, anche con una sola esclamazione, il testo può colla musica commuovere l'uditore con egual potenza. Appena la musica si mostra nella sua essenza completa, lascia la parola, l'altrimenti onnipotente parola, assai dietro a sè. La prova è, pur troppo si potrebbe dire, troppo vicina. Già musicata, la poesia più cattiva può appena scemare il piacere che procura la composizione; ma il più grande capolavoro poetico non può neppur sostenere una musica noiosa. Quale scarso interesse desta la lettura di un oratorio; si capisce appena che esso possa fornire al compositore geniale il soggetto d'una musica che penetra ore intere orecchio, cuore ed anima. Anzi, v' ha di più; nella maggior parte dei casi è per l'uditore affatto impossibile di discernere al tempo stesso parole e melodia. I suoni convenzionali, dei quali si compone una frase nella lingua, debbono esser collegati gli uni cogli altri abbastanza rapidamente, affinchè, mantenuti uniti dalla memoria, giungano in ispirito all'intelligenza. Ma la musica s'impossessa dell'uditore col primo suono e lo trae seco senza lasciargli il tempo, anzi neppur la possibilità di ritornare su ciò che ha udito... « Sia che noi udiamo la più ingenua canzone popolare, prosegue Hiller, o l'*Alleluja* di Händel sostenuto da mille voci, nel primo caso sarà la grazia di un bottone melodico appena sbocciato, nell'ultimo la forza e la magnificenza degli elementi uniti di tutto il mondo dei suoni, ciò che ci seduce od entusiasma. Che là si tratta della diletta, qui del regno celeste non contribuisce per nulla a quel primo effetto immediato; esso è di natura puramente musicale, e non mancherebbe, se non si comprendessero o non si potessero comprendere le parole. » (*Aus dem Tonleben unserer Zeit. Neue Folge.* Leipzig, 1871. p. 40 e seg.)

Nella composizione vocale noi abbiamo un prodotto inseparabile, fuso, nel quale non è più possibile determinare l'importanza dei singoli fattori. Se trattasi dell'azione dell'arte poetica, a nessuno verrà l'idea di produrre l'opera come prova; è necessaria maggior abnegazione, ma soltanto il ragionamento medesimo, per operare analogamente quanto ai principî fondamentali dell'estetica musicale.

La musica vocale colorisce il disegno della poesia (1). Noi abbiamo riconosciuto negli elementi della musica colori di un grande splendore e di una gran finezza, inoltre di significato simbolico. Essi faranno di una mediocre poesia forse la più tenera favella del cuore. E tuttavia, in un pezzo vocale non sono i suoni che rappresentano, ma le

(1) Noi possiamo adoperare qui come rispondente questa espressione figurata; essa è giusta, poichè, prescindendo da ogni esigenza estetica, non si tratta ancora che del rapporto astratto della musica col testo in generale, e quindi di decidere da quale di questi due fattori proceda la definizione libera e regolatrice del *contenuto* (soggetto). Ma appena non è più questione del *che,* ma del *come* di prodotti musicali, l'espressione cessa in verità d'esser giusta. Solamente nel senso logico (avremmo quasi detto nel *giuridico*) il testo è l'essenziale, la musica l'accessorio Ma l'esigenza estetica va pel compositore molto più oltre; essa domanda bellezza musicale esistente per sè (naturalmente al tempo stesso corrispondente col testo). Se ora si domanda non più astrattamente ciò che fa la musica trattando parole, ma come nella realtà debba farlo, non è lecito rinchiudere la sua dipendenza dalla poesia in limiti così stretti, come quelli che il disegnatore traccia al colorista. Dopo che Gluck, colla grande e necessaria reazione contro le usurpazioni melodiche degli italiani, non oltrepassò il giusto mezzo, ma vi rimase anzi dietro (precisamente come fa oggi Riccardo Wagner), si ripete costantemente la frase espressa nella dedica dell'*Alceste,* cioè che il testo è il *disegno giusto e ben tracciato* che la musica deve esclusivamente colorire. Se la musica non tratta la poesia in un senso molto più elevato che in quello del colorito, se essa — disegno e colore nell'istesso tempo — non vi arreca qualche cosa di interamente nuovo, che in potenza originale di bellezza, fiorendo e fruttificando, trasformi le parole in una semplice spalliera d'edera; essa ha tutt'al più raggiunto il grado dell'esercizio di scolaro o quello del divertimento da dilettante, mai la pura altezza dell'arte.

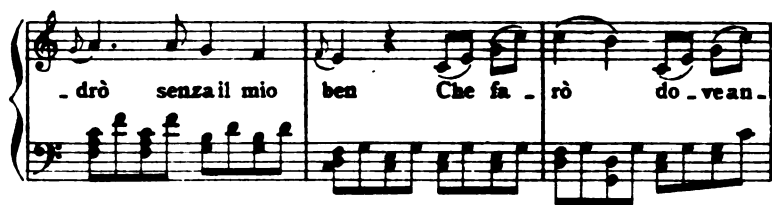
parole. Il disegno, non il colorito, determina l'oggetto che si rappresenta. Noi facciamo appello alla facoltà d' astrazione dell' uditore che voglia rappresentarsi, solo musicalmente, una qualche melodia drammaticamente efficace, separata da ogni definizione poetica. Una melodia molto efficace e drammatica, destinata, p. e., ad esprimere collera, non conterrà in sè e per sè alcun altro senso psichico che quello di un movimento rapido ed appassionato. La stessa melodia potrà interpretare altrettanto giustamente parole di un amore appassionato, dunque perfettamente l' opposto.

Quando l'aria d' Orfeo :

> « J'ai perdu mon Eurydice,
> Rien n'égale mon malheur! »

commuoveva alle lagrime migliaia di uditori (e fra questi uomini come Rousseau), un contemporaneo di Gluck, Boyé, notò che a questa melodia potevano convenire egualmente, anzi molto meglio, le parole di senso contrario :

> « J'ai trouvé mon Eurydice,
> Rien n'égale mon bonheur! »

Poniamo qui il principio dell'aria con accompagnamento di pianoforte per brevità, tuttavia esattamente secondo la partitura originale italiana.

Noi non siamo affatto d'avviso che il compositore in questo caso sia completamente da assolvere, perchè la musica possiede accenti molto più appropriati all'espressione del dolore. Ma scegliamo fra cento precisamente questo esempio, prima perchè è del maestro al quale si attribuisce la più grande verità nell'espressione drammatica, poi perchè più generazioni ammirarono in questa melodia il sentimento del più profondo dolore, che le parole sole collegate con essa esprimono.

Ma tratti di canto anche molto più precisi ed espressivi, separati dal loro testo, c'indurranno tutt'al più a indovinare qual sia il sentimento che esprimono. Essi sono come siluette, delle quali noi il più delle volte non riconosciamo l'originale che quando ci si è detto chi sia.

Ciò che fu mostrato qui in particolare si verifica egualmente in più grandi, in immense proporzioni. Spesso ad interi pezzi di canto si sono adattate altre parole. Se si eseguiscono gli *Ugonotti* di Meyerbeer col titolo di *Ghibellini in Pisa*, cambiando luogo, epoca, personaggi, avvenimenti e parole, questa goffa trasformazione offende senza dubbio l'uditore; ma l'espressione musicale resta affatto inalterata. E tuttavia il sentimento, il fanatismo religioso che deve formare la molla impulsiva degli *Ugonotti*, manca completamente nei *Ghibellini*. Non si obbietti il corale di Lutero; esso è una citazione. Come musica conviene ad ogni culto. Ha mai sentito il lettore l'allegro fugato nell'*ouverture* del *Flauto magico* eseguito come quartetto vocale di barattieri ebrei altercanti fra loro? La musica di Mozart, alla quale non è cambiata una nota, s'adatta orribilmente bene al testo comico fino alla bassezza; e non si può gustar più all'opera la composizione nella sua serietà, che non s'è costretti a ridere qui sulla lepidezza della medesima. Simili prove, che attestano la coscienza larga d'ogni motivo musicale e d'ogni passione umana, si potrebbero facilmente produrre senza numero. Il sentimento religioso passa con ragione per uno di quelli che in musica si scambiano il meno. Ora vi hanno innumerevoli chiese di villaggio in Germania, dove all'elevazione si eseguisce sull'organo il *Corno delle Alpi* di Proch o l'aria finale della *Sonnambula* (col salto civettuolo di decima: « nelle mie braccia »), o qualche cosa di simile. Ogni tedesco che ha viaggiato in Italia ha udito con sorpresa, nelle chiese, le melodie più conosciute delle opere di Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi. Questi pezzi, ed altri ancor più profani, se sono di un carattere presso a poco tranquillo, non disturbano affatto i parrocchiani, i quali al contrario ne sono generalmente assai edificati. Se la musica fosse per sè in grado di esprimere quale con-

tenuto il sentimento religioso, un tale *qui pro quo* diverrebbe così impossibile, come che il predicatore recitasse dal pulpito una novella di Tieck o un atto del Parlamento invece del suo sermone. I nostri più grandi compositori di musica religiosa offrono esempî in abbondanza in appoggio alla nostra tesi. Händel specialmente procedette, a questo proposito, con gran disinvoltura. Winterfeld ha dimostrato che, nel *Messia*, molti dei pezzi più celebri ed ammirati per la loro espressione religiosa, sono tolti dai duetti profani, la maggior parte erotici, composti da Händel (1711-1712) per la principessa elettrice Carolina d'Annover, su madrigali di Mauro Ortensio. Della musica del secondo duetto:

> No, di voi non vo' fidarmi,
> Cieco amor, crudel beltà;
> Troppo siete menzognere,
> Lusinghiere deità.

Händel si servì, inalterata nella melodia e nella tonalità, per il coro nella prima parte del *Messia: Denn uns ist ein Kind geboren.* — La terza parte del medesimo duetto: *So per prova i vostri inganni*, ha i medesimi motivi del coro nella seconda parte del *Messia: Wie Schafe gehen.* Il madrigale N. 16 (duetto per soprano e contralto) è perfettamente uguale, nella sostanza, al duetto nella terza parte del *Messia: O Tod, wo ist dein Stachel;* il testo del madrigale è questo:

> Se tu non lasci amore,
> Mio cor, ti pentirai,
> Lo so ben io!

Degli altri numerosi esempî in Sebastiano Bach non ricorderemo che tutti i pezzi in forma di madrigale nell'*Oratorio di Natale*, i quali, come si sa, sono tolti, senza

alcun pregiudizio, da diverse cantate d'occasione affatto mondane. E Gluck, del quale ci si dice che abbia raggiunto l'alta verità drammatica della sua musica non altrimenti che adattando esattamente ogni nota alla determinata situazione, anzi che egli traesse perfino la melodia dal ritmo dei versi, — Gluck ha trascritto nell'*Armida* non meno di cinque pezzi presi dalle sue opere italiane anteriori (vedi Ed. Hanslick, *L'opera moderna*, p. 16). Si vede che la musica vocale, la cui teoria non può mai determinare l'essenza della musica in generale, anche praticamente non è neppur in grado di diminuire la solidità stabilita dall'idea della musica strumentale.

Il principio che noi combattiamo ha preso, del resto, tal corpo nella direzione data oggidì all'estetica musicale, che anche tutti i suoi discendenti, diretti o collaterali, godono la stessa inviolabilità. A questi appartiene la teoria dell'imitazione, mediante musica, degli oggetti visibili o udibili non musicalmente. Nella quistione della *pittura musicale*, ci si accerta sempre, con cura speciale, che la musica non può dipingere il *fenomeno* che resta fuori della sua portata, ma solo il *sentimento* da quello svegliato in noi. Precisamente il contrario. La musica può cercare d'imitare il fenomeno esteriore, giammai il sentimento specifico che esso provoca. Io posso dipingere musicalmente i fiocchi cadenti di neve, lo svolazzare degli uccelli, l'alzata del sole, producendo sensazioni acustiche analoghe, le quali abbiano un'affinità dinamica con questi fenomeni. Nell'altezza, nell'intensità, nella rapidità, nel ritmo dei suoni s'offre all'orecchio una figura, la cui impressione ha colla determinata percezione visiva quell'analogia che possono raggiungere a vicenda sensazioni materiali di natura diversa. Come fisiologicamente un senso può sostituire l'altro entro certi limiti, così anche esteticamente avviene che una sensazione, in certo modo, sostituisce l'altra. Poichè

3

esiste un' analogia ben fondata fra il moto nello spazio e quello nel tempo, fra il colore, la finezza, la grandezza di un oggetto e l'altezza, il timbro, la forza di un suono, si può dunque in fatto dipingere un oggetto musicalmente; ma voler dipingere coi suoni il sentimento che sveglia in noi la neve cadente, il gallo che canta, il fulmine che guizza, è semplicemente ridicolo.

Sebbene, per quanto è a mia conoscenza, tutti i teorici musicali argomentino tranquillamente dal principio, che la musica possa esprimere sentimenti definiti, e continuino a edificare su questa base, pure un retto giudizio impedì ad alcuni di ammetterlo assolutamente. La mancanza di precisione nella musica li turbò, e fece loro cambiare la proposizione così: la musica non ha da svegliare e da esprimere *sentimenti definiti*, bensì *indefiniti*. Ragionevolmente, con ciò non si può intendere altro che la musica può contenere il moto del sentimento separato dal soggetto del medesimo, da ciò che è sentito, dunque ciò che noi abbiamo chiamato il dinamico delle passioni e che abbiamo completamente accordato alla musica. Ma questo elemento della musica non è l'*espressione di sentimenti indefiniti;* poichè le idee di *indefinito* e di *esprimere* si escludono a vicenda. Moti dell'anima, come moti in sè, senza soggetto, non sono oggetto d'incorporazione artistica, perchè a questa non è dato por mano in niun luogo senza la domanda: che cosa si muove od è mosso. Ciò che nella proposizione è giusto, cioè l' affermazione compresavi che la musica non può dipingere sentimenti definiti è un momento esclusivamente negativo. Qual è dunque l'elemento positivo, creatore nell' opera d' arte? Un sentimento indefinito, come tale, non è contenuto alcuno; se un'arte deve impadronirsene, tutto dipende dal come esso riceve la forma. Ma ogni attività artistica consiste nell'*individualizzare*, nell'imprimere il definito dall' indefinito, il particolare dal ge-

nerale. La teoria dei *sentimenti indefiniti* richiede precisamente l'opposto. Ci si trova anche peggio che seguendo la prima formula; bisogna credere che la musica esprima qualche cosa e non si sa mai che. Di qui è assai semplice il passo per arrivare a riconoscere, che la musica non esprime sentimenti, nè definiti, nè indefiniti. Ma quale musicista avrebbe voluto rinunziare a questi dominî dell'arte sua, acquistati da tempo immemorabile? (1).

Il nostro risultato lascerebbe forse posto anche all' opinione, che l'espressione di sentimenti definiti sia, in verità, per la musica un ideale, cui, se non perfettamente raggiungerlo, possa e debba sempre più avvicinarsi. Le solite grandi frasi sulla tendenza della musica a superare gli ostacoli proprî del suo carattere indeterminato e diventare favella concreta, le lodi che si ama dispensare a quelle composizioni nelle quali si scorge, o si crede di scorgere, questo sforzo, attestano in realtà come questa maniera di vedere si propaghi.

Ma anche più risolutamente che noi combattemmo la possibilità d'espressione musicale dei sentimenti, dobbiamo difendere l'opinione, che giammai questa possa fornire il principio estetico della musica.

Il bello nella musica non sarebbe poi congruente colla precisione nell' espressione dei sentimenti, se questa fosse

(1) A quali assurdità conduca il falso principio di trovare in ogni pezzo di musica l' espressione di un sentimento definito, e il più falso ancora, di dettare per ogni forma d'arte musicale un sentimento speciale come ad essa inerente, — si vede nelle opere di uomini intelligenti come Mattheson. Fedele al suo principio: « In ogni melodia noi dobbiamo proporci per iscopo principale un' emozione dell' anima, » egli insegna, nel suo *Vollkommener Capellmeister* (p. 230 e seg.): « La passione che deve esprimersi in una corrente è la speranza. » « La sarabanda non ha da esprimere altra passione che l'ambizione. » « Nel *concerto grosso* dovrà dominare la voluttà. » « La *Chaconne* deve esprimere la *sazietà,* l'ouverture magnanimità. »

possibile. Ammettiamo per un istante questa possibilità, per persuaderci praticamente.

Evidentemente noi non possiamo tentare questa finzione sulla musica strumentale, la quale vieta ogni dimostrazione di sentimenti definiti, ma solamente sulla musica vocale, alla quale spetta d'accentuare sentimenti già indicati (1).

Qui le parole date al compositore determinano l'oggetto da dipingersi; la musica ha il potere di vivificarlo, di commentarlo, di conferirgli in un grado più o meno elevato l'espressione individuale ed intima. Essa lo fa col mezzo della maggior caratteristica possibile, e mettendo a profitto la simbolica, che è una qualità dei suoni. Se essa affisa il testo come punto di vista principale, e non la propria impressa bellezza, può riescire ad un'alta individualità, anzi al punto di parere ch'essa sola esprima il sentimento che esisteva già fisso nelle parole, benchè suscettibile di gradazione. Questa tendenza raggiunge in realtà qualche cosa di simile alla pretesa *espressione d'un sentimento come soggetto della determinata opera musicale.* Posto il caso, che quella vera e questa supposta facoltà della musica fossero congruenti, possibile l'espressione dei sentimenti e la medesima contenuto di quest'arte, noi dovremmo per conseguenza chiamare le più perfette quelle composizioni le quali sciolgono il problema nella maniera più esatta. Ma chi non conosce opere musicali di eminente bellezza senza tale contenuto? (Ricordiamo soltanto i preludi e le fughe di Bach). All'opposto v'hanno composizioni vocali che tentano di riprodurre un sentimento definito il

(1) In critiche di musica vocale, l'autore (ed altri critici che aderiscono a' suoi principî) ha spesso, per brevità e comodo, impiegato indifferente per la musica le parole « esprimere, » « dipingere, » « rappresentare; » e si possono ben adoperare, quando si rimanga rigorosamente consci della loro improprietà, vale a dire, che esse sono ristrette ad espressione simbolica e dinamica.

più esattamente possibile, entro appunto i detti limiti, e alle quali la verità di questa pittura importa sovra ogni altro principio. Se noi le consideriamo più da vicino, perveniamo al risultato, che lo stretto adattamento di questa pittura musicale sta, nel più dei casi, in ragione inversa della sua bellezza propria, e che l'esattezza declamatoria e drammatica e la perfezione musicale non fanno insieme che la metà del cammino, poi si separano.

Ne abbiamo la miglior prova nel recitativo, la forma che s'adatta il più immediatamente, fino nell'accento della singola parola, all'espressione declamatoria, non tendendo che ad un getto fedele di stati definiti dell'anima succedentisi il più delle volte rapidamente. Questa dovrebb'essere, come incarnazione di quella dottrina, la musica più elevata, la più perfetta, ma in realtà essa s'abbassa nel recitativo a serva del testo e perde la sua propria importanza. Una prova che l'espressione di sentimenti definiti non è congruente coll'ufficio della musica, ma in ultima conseguenza vi rimane decisamente opposta. Si suoni un lungo recitativo omettendo le parole, e si cerchi il suo valore musicale, il suo significato. Ma questa prova deve sostenere ogni musica, alla quale noi siamo obbligati di attribuire l'effetto prodotto.

Non limitati per nulla al recitativo, noi possiamo trovare nelle forme d'arte più elevate e più complete la medesima conferma, cioè che il bello musicale tende continuamente ad allontanarsi da ciò che esprime troppo specialmente, perchè quello esige un'espansione libera, questo una servile abnegazione.

Eleviamoci dal principio declamatorio del recitativo fino al drammatico dell'opera. Nelle opere di Mozart i pezzi di musica sono in perfetta armonia col testo. Se di questi si ascoltano fino i più complicati, i finali, le parti intermedie rimarranno forse oscure, ma le principali ed il loro

tutto saranno in sè bella musica. Soddisfare alle esigenze drammatiche e musicali, mantenendo proporzione fra loro, è considerato, com'è noto, a ragione, come l'ideale dell'opera. Che tuttavia l'essenza della medesima è appunto perciò una lotta continua fra il principio dell'esattezza drammatica e quello della bellezza musicale, un concedere incessante dell'uno all'altro, ciò io credo che non sia stato mai sviluppato esauribilmente. Non è la inverosimiglianza di personaggi che agiscono cantando, ciò che rende il principio dell'opera indeciso e difficile — l'immaginazione si presta con gran facilità a tali illusioni — ma la situazione schiava, che obbliga musica e testo a sorpassarsi o a cedere alternativamente, fa sì che l'opera, come uno stato costituzionale, non esiste che per la lotta di due poteri egualmente autorizzati. Questa lotta, in cui l'artista deve far trionfare ora l'uno, ora l'altro principio, è il punto dal quale risultano tutte le insufficienze dell'opera, ed hanno da procedere tutte le regole artistiche, che voglion dire per essa qualche cosa di decisivo. Spinti alle loro conseguenze, il principio drammatico ed il principio musicale debbono necessariamente intersecarsi; solamente, le due linee sono abbastanza lunghe, da poter sembrare all'occhio umano parallele per un tratto considerevole.

Similmente vale per la danza, come noi possiamo osservare in ogni ballo teatrale. Più essa abbandona la bella ritmica delle sue forme, per tentare di parlare colla mimica, d'esprimere pensieri e sentimenti definiti, più s'avvicina alla pantomima priva di forme. L'importanza maggiore del principio drammatico nell'opera diventa, nella stessa misura, un'offesa alla sua bellezza plastica e ritmica. Un'opera non può mai contenersi assolutamente come un dramma parlato o come un puro lavoro istrumentale. Per ciò scopo del vero compositore lirico sarà almeno una combinazione ed un accomodamento fra i due momenti,

non il predominio, per principio, dell'uno o dell'altro. Nel dubbio, egli si deciderà in favore delle esigenze musicali; poichè l'opera è prima musica, non dramma. Ciò si può giudicare facilmente dalla disposizione propria diversissima, colla quale si va a vedere un dramma o un'opera del medesimo soggetto. La negligenza della parte musicale in un'opera sarà sempre per noi assai più sensibile (1).

La più grande importanza che ha per noi la famosa polemica fra i Gluckisti e i Piccinnisti nella storia dell'arte, consiste in ciò, che per la prima volta si portò la discussione sulla lotta intima dell'opera, mediante il contrasto de' suoi due fattori, il musicale ed il drammatico. Ciò avvenne, in verità, senza la coscienza scientifica dell'immensa importanza della soluzione quanto ai principî. Chi vuol darsi la pena di ricorrere alle origini di quella disputa musicale (2), scorgerà, come sulla ricca scala tra villanie e adulazioni, domini tutta l'abilità e tutto lo spirito della polemica francese, ma nel tempo stesso una maniera di ragionare talmente infantile rispetto ai principî, una man-

(1) Singolarmente caratteristico è ciò che Mozart dice sul rapporto della musica colla poesia nell'opera. Tutto all'opposto di Gluck, che vuole la musica subordinata alla poesia, Mozart crede che la poesia debba essere figlia docile della musica. Egli insiste sulla sovranità della musica nell'opera, dove essa è impiegata ad esprimere disposizioni d'animo, e s'appoggia al fatto, che buona musica fa dimenticare i testi più meschini, — si potrebbe appena citare un caso dove avvenne il contrario; — ma ciò risulta incontestabilmente dall'essenza e dalla natura della musica. Già per ciò che essa immediatamente e con maggior potenza d'ogni altra arte commuove e cattiva i sensi, fa indietreggiare pel momento l'impressione che la rappresentazione poetica può produrre col mezzo della lingua; essa agisce inoltre mediante il senso dell'udito, in una maniera, a quanto sembra, non ancor spiegata, immediatamente sull'immaginazione e sul sentimento con una potenza che sorpassa momentaneamente quella della poesia (*O. Jahn* « *Mozart,* » III, p. 91).

(2) I più importanti di questi scritti polemici si trovano nella collezione: *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck.* Naples et Paris, 1781.

canza tale di vero sapere, che non è difficile concludere, come da quelle discussioni non poteva ottenersi nessun risultato per l'estetica musicale.

I più intelligenti fra quei polemisti, Suard e l'abate Arnaud dalla parte di Gluk, Marmontel e La Harpe contro di lui, cercarono, in vero, ripetute volte di caratterizzare il principio drammatico dell'opera ed il suo rapporto con quello musicale; ma essi trattarono questo rapporto come una qualità fra molte, non come il più intimo principio vitale della medesima. Essi non supposero punto che dalla definizione di questo rapporto dipende l'esistenza completa dell'opera. È notevole come specialmente gli avversari di Gluck siano alcune volte vicinissimi al punto, dal quale l'errore del principio drammatico può essere completamente osservato e vinto. La Harpe scrive nel *Journal de politique et de littérature* del 5 ottobre 1777: « On objecte qu'il n'est « pas naturel de chanter un air de cette nature dans une « situation passionnée, que c'est un moyen d'arrêter la « scène et de nuire à l'effet. Je trouve ces objections ab- « solument illusoires. D'abord, dès qu'on admet le chant, « il faut l'admettre le plus beau possible, et il n'est pas « plus naturel de chanter mal que de chanter bien. Tous « les arts sont fondés sur des conventions, sur des données. « Quand je viens à l'Opéra, c'est pour entendre de la musique. « Je n'ignore pas qu'*Alceste* ne faisait point ses adieux à « Admete en chantant un air; mais, comme *Alceste* est sur « le théâtre pour chanter, si je retrouve sa douleur et son « amour dans un air bien mélodieux, je jouirai de son chant « en m'intéressant à son infortune. » Si crederebbe che La Harpe stesso non conobbe su quale solido terreno egli era? Poichè tosto gli viene in mente di criticare il duetto fra Agamennone ed Achille nell'*Ifigenia*, per il motivo che non è nella dignità di questi due eroi di cantare ad un tempo stesso. Con ciò egli abbandonava quel solido ter-

reno, tradiva il principio del bello musicale, riconoscendo indirettamente, anzi inconsciamente, il principio dell'avversario.

Quanto più puro nelle sue conseguenze si vuol mantenere il principio drammatico nell'opera, togliendovi l'aria vitale del bello musicale, tanto più essa deperisce, come un uccello sotto la macchina pneumatica. Bisogna necessariamente retrocedere fino al dramma semplicemente parlato, nel quale almeno si ha la prova, che l'opera è realmente impossibile, se in essa non si lascia il dominio al principio musicale (con piena coscienza della sua natura nemica del realismo). Nella pratica artistica questa verità non è stata mai negata, e sino il più rigoroso compositore drammatico, Gluck, stabilisce in vero la falsa teoria che la musica dell'opera non abbia ad essere che una declamazione intensiva, superlativa — ma in pratica prevale abbastanza spesso la sua natura musicale, e sempre con gran vantaggio dell'opera sua. Altrettanto vale per Riccardo Wagner. Per la connessione delle nostre idee faremo notare soltanto, che il principio fondamentale di Wagner, quale egli lo stabilisce nel primo volume del suo libro: *Oper und Drama:* « L'errore dell'opera, come genere artistico, consiste in ciò, che vi si tratta un mezzo (la musica) come fine, il fine (il dramma) come mezzo; » sta su falso terreno. Perchè un'opera, nella quale la musica è costantemente e realmente impiegata solo come mezzo per raggiungere l'espressione drammatica, è una chimera musicale (1).

(1) Non posso rinunziare a citar qui alcuni giudizî di Grillparzer e di M. Hauptmann:

« Assurdo », chiama Grillparzer, « voler fare della musica nell'opera una semplice schiava della poesia, » e prosegue: « *Se la musica non esistesse nell'opera che per esprimere anche una volta ciò che la poesia ha già espresso, sopprimetemela...* Chi conosce la tua potenza, melodia! che, senza ab-

Una conseguenza del principio di Wagner (del mezzo e del fine) sarebbe, fra altre, anche questa, che tutti i compositori hanno avuto grave torto, quando essi cercarono di scrivere a mediocri testi e situazioni della musica più che mediocre, ed è torto altrettanto grave il nostro di aver cara quella musica.

---

bisognare della definizione nominale d' un' idea, ritrai immediatamente dal cielo e per il petto ancora al cielo, chi conosce la tua potenza, non farà della musica l'imitatrice servile della poesia: egli può dare il primato all'ultima, — ed io credo che essa lo meriti, come lo merita la virilità sull' infanzia, — tuttavia accorderà il suo libero dominio anche alla prima, le considererà sorelle, e non signore e servo o anche solo tutore e pupillo. » Come principio egli vuol si tenga per fermo, che « nessuna opera dev' esser considerata dal punto di vista della poesia, — partendo da questo ogni composizione drammatico-musicale è un assurdo, — ma dal punto di vista della musica. »

In un altro luogo Grillparzer dice: « A nessun compositore riescirà più facile porre esattamente in musica le parole del testo, che a quello che compone la sua musica meccanicamente; al contrario quegli, la cui musica ha una vita organica, una necessità fondata in sè stessa, viene facilmente a conflitto colle parole. Ogni tema veramente melodico ha cioè la sua legge intrinseca di formazione e di sviluppo, la quale per il genio veramente musicale è sacra ed inviolabile, ed a cui esso non può rinunziare in favore delle parole. Il prosatore musicale può cominciare dappertutto, dappertutto finire, perchè brani e parti traspongonsi facilmente e si possono ordinare in altra maniera; ma chi ha senso per un tutto non può darlo che completamente od ommetterlo affatto. Ciò non va inteso in favore della negligenza del testo, ma valga in singoli casi a scusarla. Perciò il trastullo puerile di Rossini ha più valore dell' imitazione prosaica ed intellettuale di Mosel; la quale lacera l' essenza della musica per ripetere balbettando le vuote parole del poeta; per ciò si possono rimproverare a dei Mozart urti frequenti col testo, a dei Gluck mai; per ciò la caratteristica tanto vantata della musica è spesso un merito assai negativo che, nella maggior parte dei casi, si limita a ciò, che la gioia si esprime con non-tristezza, il dolore con non-allegria, la dolcezza con non-ruvidità, l'amore con flauti, la disperazione con trombe, timpani e contrabassi. Il compositore deve restar fedele alla situazione, alle parole no; se egli ne trova di migliori nella sua musica, può sempre passar sopra a quelle del testo. » In questi aforismi, scritti decine d' anni sono, non c'è

L'unione della poesia colla musica è un matrimonio colla mano sinistra. Più noi consideriamo da vicino questo matrimonio morganatico, che la bellezza musicale contrae col soggetto definito e determinato, più la sua indissolubilità ci pare illusoria.

Come avviene che noi possiamo introdurre in un pezzo di canto alcune piccole modificazioni, le quali senza indebolire nella minima parte la giustezza dell' espressione, tuttavia distruggono immantinente la bellezza del motivo? Ciò sarebbe impossibile, se quest' ultima risiedesse nella prima. Come avviene che parecchi pezzi di canto, i quali traducono nel modo più corretto il proprio testo, ci paiono intollerabilmente cattivi? E pure essi sono inattaccabili secondo la teoria del sentimento. Che cosa resta dunque per il principio del bello nella musica, eliminati i sentimenti come insufficienti a costituirlo?

Un elemento tutto diverso ed esistente per sè, che noi esamineremo subito da vicino.

---

molto della polemica contro le teorie di Wagner e lo stile della *Walküre?* Grillparzer getta uno sguardo profondo sulla natura del pubblico con queste parole: « Coloro che esigono dall'opera un effetto puramente drammatico, sono in generale gli stessi che, all'opposto, esigono da una poesia drammatica un effetto musicale, un effetto cioè con cieca potenza. » (*Sämmtliche Werke.* IX, pag. 144 e seguenti).

Similmente M. Hauptmann a O. Jahn: « Mi parve spesso (udendo opere di Gluck) intenzione del compositore d'esser vero, ma vero non quanto alla musica, solamente quanto alle parole, e con ciò v'ha, non di rado, del falso musicalmente. La parola conchiude in breve, la musica si perde insensibilmente. Ma la musica resta sempre la vocale per la quale la parola non è che la consonante, e qui come sempre del resto, l'accento non lo potrà avere che la vocale, l'assonante, non il consonante. Per quanto fedele possa essere alla parola, la musica si ascolta per sè, sarà dunque per sè che deve ascoltarsi. (*Briefe an Spohr, etc., ed. F. Hiller.* Leipzig, 1876, pag. 106).

III.

Il bello nella musica.

Noi abbiamo proceduto fin qui negativamente, non cercando che di annullare la falsa ipotesi, che il bello nella musica possa consistere nell'espressione dei sentimenti.

Ora ci resta sviluppare quell'abbozzo, arrecarvi la sostanza positiva, rispondendo alla domanda, di qual natura sia il bello nella musica.

Esso è *specifico della musica.* Con ciò noi intendiamo quel bello che, indipendente e senza bisogno di trarre una sostanza dall'esteriore, esiste unicamente nei suoni e nelle loro combinazioni artistiche. I rapporti ingegnosi di sonorità per sè stesse piene di leggiadria, il loro accordo e contrasto, il loro fuggirsi e raggiungersi, il loro slancio, il loro estinguersi, — ecco quanto in forme libere si presenta alla nostra contemplazione e, qual bello, piace.

L'elemento primordiale della musica è l' *eufonia,* la sua essenza il *ritmo.* Ritmo in grande, come l'armonia di un edificio simmetrico, ritmo in piccolo, come il movimento

regolarmente variabile di singoli membri nel tempo. Il materiale col quale il musicista crea, e la cui ricchezza non può pensarsi abbastanza prodiga, sono i suoni colla possibilità, ad essi inerente, della loro infinita modificazione nella melodia, nell'armonia e nel ritmo. Inesaurita ed inesauribile, domina sovrattutto la melodia, elemento principale di bellezza musicale; trasformando, invertendo, rinforzando in mille modi, l'armonia offre sempre nuove basi; ambedue riunite, son mosse dal ritmo, l'arteria della vita musicale, e colorite dalla vaghezza delle gradazioni sonore più diverse.

Se ora si domanda che cosa deve esprimersi con questo materiale, noi risponderemo: *idee musicali.* Ma un'idea musicale manifestata completamente è già bello esistente per sè, è scopo a sè stessa, ed in niun modo soltanto mezzo o materiale per esprimere sentimenti e pensieri.

La musica contiene *forme sonoramente mosse.*

In qual maniera la musica ci possa offrire belle forme senza il soggetto d'un sentimento determinato, lo mostra a meraviglia un ramo della scultura d'ornamento, l'*arabesco.* Noi vediamo linee quasi vibranti, che qui s'inchinano lievemente, là si elevano ardite, si trovano, si lasciano, corrispondendosi in grandi e piccoli archi, apparentemente infinite, tuttavia sempre ben coordinate, salutanti ovunque un contrasto od un riscontro, una collezione di piccole individualità, e pure un tutto. Immaginiamoci ora un arabesco, non inerte e quiescente, ma che nasca davanti ai nostri occhi in una specie d'autogenesia continua. Le linee forti e le sottili s'inseguono, da una lieve curva slanciansi ad altezze superbe, poi ricadono, si estendono, si ricongiungono, ed in vaga alternativa di riposo e d'attività, arrecano all'occhio sempre nuove sorprese. Il quadro diventa già più elevato e più nobile. Rappresentiamoci inoltre questo arabesco vivente come emanazione attiva di uno

spirito artistico, che versa incessantemente tutta la copia della sua immaginazione nelle vene di questo moto, — l'impressione non sarà in certo modo vicina a quella della musica?

Ognuno di noi s'è divertito, da bambino, col giuoco dei colori e delle forme varianti del caleidoscopio. La musica è pure un caleidoscopio, in grado però infinitamente superiore e più ideale nella scala dei fenomeni. Essa offre, in una varietà in continuo sviluppo, belle forme e bei colori, che passano dolcemente, contrastano violentemente fra loro, sempre in correlazione e tuttavia sempre nuovi, conchiusi in sè, da sè stessi completati. La differenza principale è, che il caleidoscopio sonoro presentato al nostro orecchio appare come emanazione immediata di uno spirito che crea artisticamente, quello per l'occhio come un giuocattolo ingegnoso. Se si vuole, non solo col pensiero, ma in realtà, elevare il colore alla musica, e raccogliere i mezzi di un'arte negli effetti dell'altra, si cade nella scipita fanciullaggine del *pianoforte dei colori* o dell'*organo oculare*, l'invenzione dei quali prova tuttavia che la parte formale dei due fenomeni giace su base eguale.

Se qualche sensibile amatore della musica dovesse trovare avvilita la nostra arte con analogie come quella stabilita qui sopra, noi rispondiamo che si tratta soltanto di sapere se queste analogie siano giuste o no. Non è avvilita una cosa per ciò che apprende a conoscerla meglio. Se si vuol rinunziare alla proprietà del moto, dello sviluppo nel tempo, per cui l'esempio del caleidoscopio è specialmente giusto, si può certo trovare, per il bello musicale, un'analogia più alta nell'architettura, nel corpo umano o in un paesaggio, tutte cose che hanno la bellezza primitiva dell'abbozzo e dei colori (astrazion fatta dall'anima, dall'espressione spirituale).

Se non si è saputo riconoscere la pienezza del bello

che vive nella musica pura, è, in gran parte, perchè gli antichi estetici abbassarono troppo il sensuale a favore del morale e del sentimento, Hegel a favore dell'*idea*. Ogni arte viene dal sensuale e ordisce in esso. La *teoria dei sentimenti* disconosce ciò; dell'*udire* essa non si cura affatto e passa immediatamente al *sentire*. La musica, secondo quella, crea pel cuore, l'orecchio è cosa banale.

Sì, ciò che quegli estetici chiamano orecchio; — un Beethoven non scrive per il *labirinto* o per la *tromba di Eustachio*. Ma l'immaginazione, che è organizzata sopra sensazioni uditive e per la quale il senso significa tutt'altra cosa, che un semplice imbuto atto a percepire i fenomeni sonori, l'immaginazione gioisce in conscia sensibilità delle figure risuonanti, dei suoni che si costruiscono e vive libera ed immediata nella loro contemplazione.

È straordinariamente difficile dipingere questo bello indipendente nella musica, specifico di essa. Poichè la musica non ha modello nella natura e non esprime contenuto intellettuale, non si può parlare di essa che coll'aridità dei termini tecnici o con finzione poetica. Il suo regno, in verità, « non è di questo mondo. » Tutte le descrizioni più ricche di fantasia, le caratteristiche, le perifrasi, alle quali può dar luogo un lavoro musicale, sono figurate o mentono. Ciò che in ogni altra arte è ancor descrizione, è già metafora nella nostra. La musica vuol esser compresa una volta come musica, e non può esser intesa nè gustata che in sè stessa e per sè stessa.

Lo *specifico della musica* non deve punto intendersi come bellezza puramente acustica o simmetria proporzionale, — qualità che esso comprende in sè come subordinate, — ancor meno vi si tratterà di un giuoco che solletica l'orecchio con suoni e di simili qualificazioni, colle quali si suol rilevare l'assenza di vivificazione spirituale. Per ciò, che noi insistiamo su bellezza musicale, non abbiamo

escluso l'elemento spirituale, ma l'abbiamo piuttosto condizionato. Perchè noi non riconosciamo bellezza alcuna senza partecipazione dello spirito. Ma quando poniamo il bello della musica essenzialmente in forme, è già indicato che l'elemento spirituale sta in rapporto strettissimo con queste forme sonore. L'idea della forma nella musica è realizzata in una maniera affatto speciale. Le forme, che si costituiscono di suoni, non sono vuote, ma riempite, non una semplice limitazione lineare di un vacuo, ma lo spirito che prende corpo da sè stesso. Per conseguenza, di fronte all'arabesco la musica è in realtà un quadro: ma un quadro il cui soggetto noi non possiamo rappresentare nè subordinare alle nostre nozioni. Nella musica è senso e successione, ma musicali; essa è una lingua che noi parliamo e intendiamo e che tuttavia non siamo in grado di tradurre. C'è qualche cosa di profondo nel fatto che anche in opere musicali si parla di *pensieri*, e, come nel discorso, il giudizio esposto distingue facilmente veri pensieri da semplici fiori di rettorica. Così noi riconosciamo in un gruppo sonoro il razionalmente finito, chiamandolo *frase*. Noi sentiamo, come in ogni periodo logico, quando il senso è finito, sebbene la verità d'ambidue sia infinita.

L'elemento soddisfacentemente razionale, che può esistere in sè e per sè in forme musicali, riposa su certe leggi fondamentali primitive, che la natura stabilì nell'organizzazione dell'uomo e nei fenomeni sonori. La legge primordiale della *progressione armonica* è preferibilmente quella che, in analogia colla forma circolare nelle arti del disegno, contiene il germe del più importante sviluppo e la spiegazione — pur troppo negletta — dei diversi rapporti musicali.

Tutti gli elementi musicali sono in coesione tra loro, sì per mezzo di occulti legami fondati su leggi naturali, come

per affinità elettive. Queste affinità, che dominano invisibilmente il ritmo, la melodia e l' armonia, esigono che la musica, come prodotto umano, si conformi ad esse ed imprimono lo stigma dell'arbitrio e della bruttezza in ogni combinazione a loro contraria. Esse vivono, se non sotto forma di coscienza scientifica, istintivamente in ogni orecchio esercitato, il quale per ciò percepisce, per pura intuizione, l' organico, il razionale di un gruppo sonoro o l' inconseguente e l' innaturale del medesimo, senza che un'idea logica ne dia la regola o il *tertium comparationis* (1).

In questo carattere razionale intimo, ma negativo, posto da leggi di natura nel sistema dei suoni, ha radice l'altra attitudine di quest'ultimo a ricevere una quantità positiva di bellezza.

Il comporre è un lavoro dello spirito in materiale atto riceverlo. Quanto ricco noi abbiamo trovato questo materiale musicale, altrettanto esso mostrasi elastico e penetrabile per l' imaginazione dell'artista. Questa non edifica come l'architetto sopra suolo duro e resistente, ma sull'effetto che lascia lo spirare dei suoni. Di natura più spirituale e delicata di qualunque altra materia artistica, i suoni si assimilano prontamente ogni idea di chi crea. Ora, poichè le combinazioni dei suoni, nel cui rapporto riposa il bello musicale, non si ottengono disponendoli meccanicamente, ma per creazione libera dell' immagina-

(1) È lecito senza dubbio alla poesia di far uso liberalmente del brutto. Poichè l'effetto della poesia non giunge al sentimento che per il mezzo delle idee che essa sveglia immediatamente, la nozione dell'opportunità temprerà, sino da principio, l'impressione del brutto, in quanto che esso, come stimolo e contrasto, può altresì produrre il più grande effetto. Ma l'impressione della musica è ricevuta e gustata immediatamente dal senso; l' approvazione dell' intelletto giunge troppo tardi per conciliare le perturbazioni dello sgradevole. Perciò Shakespeare può andar fino all' orribile, limite di Mozart è il bello. (Grillparzer, IX. 142).

zione, così l'energia spirituale e la proprietà di questa determinata immaginazione s'imprimono nel prodotto come carattere. Creazione di uno spirito che pensa e sente, una composizione musicale per ciò possiede in alto grado l'attitudine a interessare il pensiero e il sentimento. Questo valore intrinseco spirituale noi lo esigeremo in ogni opera d'arte musicale; tuttavia esso non deve esser posto in nessun altro momento della medesima, che nelle costituzioni stesse dei suoni. La nostra opinione sopra il seggio dello spirito e del sentimento in una composizione sta all'opinione comune come l'*immanenza* alla *trascendenza*. Ogni arte ha per iscopo di tradurre in fenomeno esteriore un'idea vivificata dall'immaginazione dell'artista. Questo *ideale*, nella musica, risiede immediatamente nei suoni, non è intellettuale, e, come tale, da tradursi in suoni. Non il disegno di dipingere musicalmente una passione determinata, ma l'invenzione di una determinata melodia, è il punto dal quale ha principio il lavoro creatore dell'artista. Per quella potenza primitiva, misteriosa, nel cui laboratorio l'occhio umano non è mai penetrato nè penetrerà mai, un tema, un motivo nasce nello spirito del compositore. Noi non possiamo andare dietro la produzione di questo primo germe, lo dobbiamo accettare come un semplice fatto. Questo seme originale, una volta caduto nell'immaginazione dell'artista, comincia la sua produzione, che, partendo da questo tema principale e riflettendovi continuamente, ha per iscopo di rappresentarlo in tutti i suoi rapporti. La bellezza di un tema indipendente e semplice si rivela al sentimento estetico col carattere immediato che non ammette altra spiegazione, che tutt'al più l'intima appropriazione del fenomeno al suo scopo, l'armonia delle sue parti senza rapporto con un terzo elemento esteriore qualunque. Ci piace per sè, come l'arabesco, la colonna o come i prodotti del bello in natura, le foglie, i fiori.

Nulla è più erroneo e più frequente dell' opinione, che distingue *bella musica* con o senza valore intrinseco spirituale. Essa comprende l' idea del bello nella musica in una maniera troppo ristretta e si rappresenta la forma stabilita artisticamente come qualche cosa di esistente per sè, l'anima entro diffusavi pure come qualche cosa d' indipendente e divide così le composizioni musicali in bottiglie piene e vuote di Champagne. Ma lo Champagne musicale ha questo di particolare, che esso cresce *colla* bottiglia.

Una determinata idea musicale è puramente per sè stessa felice, l' altra comune; questa cadenza finale è piena di nobiltà, cambiandovi due note essa diventa volgare. Noi qualifichiamo giustamente un tema di grandioso, di grazioso, di tenero, d' insignificante, di triviale; — pertanto tutte queste espressioni designano il carattere musicale della frase. Per caratterizzare questa espressione musicale di un motivo scegliamo spesso idee nella nostra vita morale, come « fiero, tetro, tenero, ardito, anelante. » Ma possiamo prendere questi qualificativi da un altro ordine di fatti, e chiamare una musica « vaporosa, primaverile, nebulosa, glaciale. » Come qualificazione di carattere musicale, i sentimenti dunque non sono che fenomeni come tanti altri, i quali offrono analogie. S' impieghino simili epiteti colla coscienza del loro senso figurato, non se ne può fare a meno; solamente si guardi dal dire: questa musica esprime fierezza, ecc.

L' esame attento di tutte le determinazioni musicali di un tema ci persuade che — con tutta l' impenetrabilità delle cause finali ed ontologiche — vi ha tuttavia un numero di cause più prossime, colle quali l' espressione spirituale di una musica è in istretto rapporto. Ogni elemento musicale isolato (cioè ogni intervallo, ogni gradazione del suono, ogni ritmo, ecc.) ha la sua fisionomia particolare, la sua maniera fissa d'azione.

Inesplicabile è l'artista, l'opera d'arte esplicabile.

Il medesimo motivo risuona altrimenti sull'accordo perfetto che sull' accordo di settima, un passaggio melodico nella settima ha tutt'altro carattere che il medesimo passaggio nella sesta; il ritmo che accompagna un motivo, qualunque sia la intensità della sonorità, altera il suo aspetto speciale; breve, ogni singolo fattore musicale d'una frase contribuisce necessariamente a ciò, che esso riceve appunto questa determinata espressione spirituale, che esso agisce sull' uditore così e non altrimenti. Ciò che rende bizzarra la musica d'Halévy, graziosa quella d'Auber, ciò che costituisce il carattere speciale al quale noi riconosciamo subito Spohr, Mendelssohn, si può ridurre a pure determinazioni musicali senza ricorrere all'enigmatico sentimento.

Perchè i frequenti accordi di quinta e sesta, i temi serrati, diatonici in Mendelssohn, la cromatica e l' enarmonica di Spohr, i ritmi corti e a due parti di Auber, ecc. producono questa impressione determinata, non confondibile — a ciò non possono rispondere nè la psicologia, nè la fisiologia.

Tuttavia, se si chiede la causa determinante più prossima di quell' impressione — ed è questo che interessa specialmente nelle arti — essa non risiede nell'eccedente dolore presunto nell' artista, ma nei suoi intervalli eccedenti, non nel fremito della sua anima, ma nel tremolo dei timpani, non nel suo ardente desiderio, ma nelle successioni cromatiche. La connessione dei due fattori non deve certamente ignorarsi, anzi sarà presto esaminata più attentamente; tuttavia è da tener per fermo, che per lo studio scientifico dell'effetto prodotto da una melodia non esistono invariabilmente ed obbiettivamente che quei fattori musicali, mai la presunta disposizione d' animo che dominò il compositore. Se da questa si vuol dedurre im-

mediatamente sull'effetto dell'opera, o spiegare questo da quella, la conclusione potrà cader giusta, ma il termine più importante della deduzione, la musica stessa, fu saltata.

La conoscenza pratica del carattere d'ogni elemento musicale, sia in maniera più istintiva o più conscia, è innata nel vero compositore. Tuttavia la spiegazione scientifica dei differenti effetti e delle differenti impressioni prodotte dalla musica esige una conoscenza *teorica* dei detti caratteri, dalla loro più ricca combinazione fino all'ultimo elemento percettibile. L'impressione determinata, colla quale una melodia agisce potentemente su noi, non è già qualche cosa di *enigmatico*, *d'occulto*, *di meraviglioso* che a noi è lecito soltanto di *presentire e sentire*, ma è conseguenza inevitabile dei fattori musicali che agiscono in questa determinata combinazione. Un ritmo breve o largo, una successione diatonica o cromatica, — tutto ha la sua fisionomia caratteristica e la maniera speciale d'interessarci; perciò ad un musicista esperto si darà un'idea molto più chiara dell'espressione e dell'effetto di un lavoro musicale a lui ignoto, se gli si dica, per esempio, che vi dominano troppi accordi di settima o soverchio tremolo, di quello che mediante la più poetica descrizione delle crisi sentimentali che il critico vi ha provate.

La ricerca della natura d'ogni singolo elemento musicale, del suo rapporto con una determinata impressione — l'esame del fatto solo, non della causa prima — finalmente l'applicazione di queste osservazioni speciali a regole generali: ecco quanto dovrebbe costituire quella *teoria filosofica della musica*, a cui tanti autori mirarono, senza comunicarci che cosa intendevano per ciò. L'effetto psichico e fisico d'ogni accordo, d'ogni ritmo, d'ogni intervallo non si spiega dicendo: questo è rosso, quello è verde o questo esprime speranza, quello tristezza, ma ordinando le proprietà specifiche della musica sotto categorie este-

tiche generali, e queste sotto un solo principio supremo. Se in siffatta guisa fossero spiegati i singoli fattori nel loro isolamento, si dovrebbe mostrare inoltre come essi si determinano e si modificano a vicenda nelle combinazioni più diverse. All'armonia ed all'accompagnamento contrappuntico la maggior parte dei musicisti istruiti assegnò un'importanza superiore a quella del soggetto della composizione. Ma in questa attribuzione si procedette troppo superficialmente ed anatomicamente. Si disse la melodia un'emanazione del genio, interprete della sensibilità e del sentimento — in quest'occasione gli italiani ottennero una lode benigna; in opposizione alla melodia, si considerò l'armonia come contenente la sostanza pura, come apprensibile e prodotto della riflessione. È strano come si potè restar soddisfatti lungamente di definizioni sì povere. V'ha in esse alcun che di giusto, tuttavia non hanno valore in questa generalità, nè presentansi in tale isolamento. Lo spirito è uno e l'inventiva musicale dell'artista egualmente. Melodia ed armonia di un tema emanano ad un tempo stesso dal cervello del compositore. Nè la legge della subordinazione, nè quella del contrasto colpiscono l'essenza del rapporto della melodia coll'armonia. Esse possono qui esercitare in un tempo stesso potenza di sviluppo, là subordinarsi spontaneamente a vicenda — nell'un caso come nell'altro può raggiungersi la bellezza più elevata. È forse l'armonia (mancante affatto) nei temi principali dell'ouverture *Coriolano* di Beethoven o delle *Ebridi* di Mendelssohn, che conferisce loro un carattere sì profondo e sì ricco di pensieri? Acquisterà più senso e bellezza il tema di Rossini: *O Matilde*, o una canzone popolare napolitana, mettendo un basso continuo o serie complicate di accordi in luogo del leggerissimo sostegno armonico? Questa melodia dovette essere immaginata insieme a questa armonia, a questo ritmo, a questa specie

di sonorità. La sostanza spirituale spetta all'unione di tutti, e la mutilazione di un membro offende ancora l'espressione degli altri. Il predominio della melodia o dell'armonia o del ritmo torna a beneficio del tutto, e trovar qui tutto l'ingegno negli accordi, là tutta la trivialità nella loro assenza, è mera pedanteria. La camelia sboccia senza odore, il giglio senza colore, la rosa fa sfoggio d'ambe le qualità — qui nulla si comunica, e ognuno di quei fiori è bello!

Così la *teoria filosofica della musica* dovrebbe prima ricercare quali determinazioni spirituali necessarie siano collegate ad ogni elemento musicale, e come siano in rapporto le une colle altre. La doppia richiesta d'uno scheletro rigorosamente scientifico e di una casuistica ricchissima rende il cómpito assai difficile, ma non impossibile; lo sarebbe, quando si brigasse per realizzare l'ideale di una scienza musicale *esatta*, secondo il modello della chimica o della fisiologia!

La maniera in cui si effettua nel compositore istrumentale l'atto della creazione, ci permette lo sguardo più sicuro su ciò che ha di speciale il principio musicale del bello. Un'idea musicale nasce nell'immaginazione del compositore, egli va tessendola, — cristalli si lanciano e aderiscono a cristalli, finchè la figura dell'intera creazione gli appare nelle sue forme principali e subentra la perfetta esecuzione artistica esaminando, misurando, modificando. Il compositore istrumentale non pensa punto ad esprimere un soggetto determinato. S'egli lo fa, si colloca a un falso punto di vista, più accanto alla musica che nella stessa. La sua composizione è allora la traduzione d'un programma in suoni, i quali senza di esso rimangono incomprensibili. Noi non sconosciamo, nè apprezziamo meno del giusto il brillante ingegno di Berlioz, nominandolo qui. Liszt ha seguito le sue orme coi suoi *Poemi sinfonici* di gran lunga più deboli.

Come dallo stesso marmo un artista scolpirà forme incantevoli, un altro angolose ed incongrue, così la scala diatonica si foggia sotto mani diverse all'*ouverture* di Beethoven, o a quella di Verdi. Che cosa distingue quella da questa? Forse che l'una esprime sentimenti più elevati o gli stessi sentimenti con maggior precisione? No, ma soltanto che essa crea più belle forme musicali. Ciò che fa la musica buona o cattiva è che un compositore espone un tema felice, l'altro uno comune, che il primo lo sviluppa in tutti i rapporti con interesse sempre nuovo e crescente, l'altro lo rende, se è possibile, sempre peggiore; l'armonia dell'uno si svolge piena di varietà e d'originalità, l'altra non si muove per povertà, qui il ritmo è polso palpitante di vita, là una ritirata.

Non c'è arte che, come la musica, sprechi sì presto e tante forme. Modulazioni, cadenze, progressioni d'intervalli e successioni armoniche si consumano talmente in cinquanta, anzi in trent'anni, che il compositore intelligente non può più servirsene ed è costretto a trovare una fraseologia musicale nuova. D'una quantità di composizioni, che si elevano tuttavia sullo stato di mediocrità del loro tempo, si può dire, senza essere ingiusti, che esse furono belle. L'immaginazione dell'artista intelligente scoprirà ciò che v'ha di più delicato e d'occulto nei rapporti primitivi e misteriosi degli elementi musicali e nelle loro innumerevoli combinazioni, essa creerà forme che appaiono scoperte dalla più libera fantasia e congiunte tuttavia a leggi necessarie mediante un filo di finezza impercettibile. Senza dubbio noi potremo chiamare intelligenti queste opere e le parti che le costituiscono. Con ciò si rettifica facilmente l'opinione di Oulibicheff, cioè che la musica istrumentale non può essere intelligente, perchè l'intelligenza, pel compositore, consiste esclusivamente in una certa maniera di adattare la musica ad un programma diretto o indiretto.

Sarebbe giustissimo, a nostro avviso, chiamare tratti d'ingegno il famoso *re diesis* nell' allegro dell' *ouverture* del *Don Giovanni* o l' unisono aumentato della medesima, — giammai però il primo ha rappresentato, come vuole Oulibicheff, « l'ostilità di Don Giovanni verso la razza umana, » o il secondo i padri, i mariti, i fratelli e gli amanti delle donne sedotte da lui. Se tutte queste assimilazioni sanno di sospetto in sè, lo divengono doppiamente trattandosi di Mozart, il quale — la natura più musicale che mostri la storia dell'arte — trasformava in musica tutto ciò che egli soltanto toccava. Oulibicheff vede ancora nella sinfonia in *sol minore* la storia di un amore appassionato, narrata esattamente in quattro fasi differenti. La sinfonia in *sol minore* è musica e null' altro. Ciò è certamente esatto. Non si cerchi in opere musicali l' esposizione di stati definiti dell'anima o d'avvenimenti, ma musica innanzi tutto, e si gusterà ciò che essa dà completamente. Là dove il bello musicale manca, non sarà mai un senso elevato che lo sostituirà, e questo è superfluo, dove quello esiste. In ogni caso si dà così la direzione più falsa al giudizio musicale. Coloro i quali vogliono assegnare alla musica, fra le manifestazioni dello spirito umano, un posto che essa non ha e non raggiungerà mai, perchè non è in suo potere di comunicare *convinzioni*, sono gli stessi che hanno messo in voga la parola *intenzione.* In musica non v' ha intenzione alcuna che possa sostituire l'invenzione assente. Ciò che non diventa fenomeno, non esiste nella musica, e ciò che lo è diventato, ha cessato di esser semplice intenzione. La frase « egli ha intenzioni » s'adopera il più delle volte in senso d' elogio, — a me sembra piuttosto biasimo, che in buon tedesco varrebbe presso a poco: l'artista vorrebbe, ma non può. In tedesco, *Kunst* (arte) viene da *können* (potere); chi non può nulla, ha intenzioni.

Agli elementi esclusivamente musicali, nei quali soli

origina il bello di un' opera, si riferiscono anche le leggi della sua costruzione. Su questo punto domina una quantità d'opinioni indecise, false. Noi ne citeremo una sola.

È la teoria corrente della suonata e della sinfonia, derivata dall' idea del sentimento. Secondo questa teoria, il compositore deve dipingere nelle quattro parti della suonata quattro stati dell'anima differenti, ma connessi (come?) fra loro. Per giustificare questa innegabile correlazione delle parti e spiegare il loro diverso effetto, si obbliga ordinariamente l' uditore ad attribuirvi sentimenti definiti come soggetto. La spiegazione talvolta quadra, spesso no, mai con necessità. Ciò però dovrà sempre ammettersi necessariamente, cioè che quattro parti sono congiunte per un tutto, che esse, secondo leggi estetiche e musicali, debbono spiccare ed aumentare. Noi dobbiamo a M. von Schwind, pittore ricco d' immaginazione, un' illustrazione molto interessante della Fantasia per pianoforte op. 80 di Beethoven, le cui singole parti egli considerò come scene connesse, nelle quali muovonsi gli stessi personaggi, e rappresentò allegoricamente. Il pittore evoca da un lavoro musicale scene e figure precisamente come l' uditore vi colloca sentimenti ed episodi. L'una e l'altra cosa hanno coll'opera una certa relazione, ma non necessaria, ed è solo con questa che hanno a fare leggi scientifiche.

Si suol spessso addurre che Beethoven, nel tracciare il piano di qualche sua composizione, deve essersi immaginato determinati sentimenti o stati dell' anima. Se Beethoven o qualunque altro compositore procedette così, non fu che per facilitarsi, mediante la connessione di un avvenimento obbiettivo, il mantenimento dell'unità musicale. Se Berlioz, Liszt ed altri credettero ottener di più col poema, col titolo o coll'episodio, essi s' illusero. È l' unità della disposizione musicale che caratterizza i quattro tempi d'una suonata come collegati organicamente, non la con-

nessione con l'oggettivo che si è proposto il compositore. Là dov'egli rifiutò queste dande poetiche, e la sua invenzione fu puramente musicale, non si troverà nessun'altra unità delle parti che quella sola risguardante la musica. Esteticamente, è indifferente se Beethoven abbia scelto determinati soggetti per tutte le sue composizioni, noi non li conosciamo, dunque essi non esistono per il lavoro. È questo in sè, senza alcun commento, ciò che ci sta davanti; e come il giurista trae, per supposizione, dal mondo esteriore ciò che non è negli atti, così sfugge al giudizio estetico, quanto vive fuori dell'opera d'arte. Se le parti di una composizione ci sembrano conformi all'unità, questa coesione deve avere necessariamente la sua causa in elementi musicali (1).

(1) Queste linee hanno veramente spaventato auguri di Beethoven come il signor Lobe ed altri. Noi non possiamo loro meglio rispondere che citando il seguente passo di Otto Jahn, perfettamente conforme alla nostra opinione, nello studio consacrato alla nuova edizione di Beethoven, pubblicata da Breitkopf e Härtel (*Gesammelte Aufsätze über Musik*). Jahn allude alla nota comunicazione di Schindler, secondo il quale, Beethoven, interrogato sul significato delle sue suonate in *re minore* e in *fa minore*, rispose: « legga la *Tempesta* di Shakespeare. » Probabilmente, dice Jahn, l'interrogatore porterà dalla sua lettura la sicura convinzione che la *Tempesta* di Shakespeare gli produce tutt'altro effetto di quello che a Beethoven, e che non suscita in lui alcuna suonata nè in *re*, nè in *fa minore*. Non è certamente privo d'interesse il sapere che questo dramma potè essere occasione di queste creazioni di Beethoven; voler cercare in Shakespeare l'intelligenza delle medesime, sarebbe semplicemente attestare la propria inettezza al giudizio musicale. Nell'adagio del quartetto in *fa maggiore* (op. 18, N. 1) Beethoven deve essersi immaginata la scena della tomba nel *Romeo e Giulietta;* ora, chi legga con attenzione questa scena di Shakespeare, e cerchi quindi di rappresentarsela ascoltando l'adagio, aumenterà o turberà il vero piacere che procura il lavoro musicale? Titoli e programmi, anche autentici di Beethoven, non avrebbero agevolato essenzialmente la penetrazione nel senso dell'opera d'arte; c'è piuttosto da temere ch'essi avrebbero dato luogo a malintesi ed a follie, come avvenne per quelli che Beethoven ha pubblicato.

Noi vogliamo infine ovviare un possibile malinteso, sostenendo il nostro concetto del *bello musicale* da tre parti. Il *bello nella musica*, nel senso ammesso da noi, non si limita al *classico*, nè implica una preferenza di questo sul *romantico*. Esso vale sì per l'una che per l'altra tendenza, comprende Bach come Beethoven, Mozart come Schumann. La nostra tesi non contiene neppure l'indizio di partito preso. Tutto il corso del presente studio non esprime in generale ciò che *dovrebbe essere*, ma considera soltanto *ciò che è*. Di qui non può dedursi un ideale musicale determinato che rappresenti il bello vero, assoluto, ma mostrarsi semplicemente ciò che è bello ad un egual grado in ogni scuola, anche nelle più opposte.

Non è gran tempo che si è cominciato a considerare opere d'arte in rapporto colle idee e cogli avvenimenti dell'epoca che le produsse. Questo innegabile rapporto esiste probabilmente anche per la musica. Come manifestazione dello spirito umano, essa deve essere ancora in rapporto reciproco colle altre attività di esso, colle creazioni contemporanee della poesia, delle arti del disegno,

---

La bella suonata in *mi bemolle* (op. 81) porta, come è noto, i titoli: *Les Adieux*, *L'Absence*, *Le Retour*, ed è perciò addotta, con sicurezza, come modello di musica da programma. « Che si tratta di fasi nella vita di una coppia amorosa, » dice Marx, che non ci fa sapere se gli amanti siano sposati o no, « questo già si suppone; ma la composizione ne fornisce anche la prova. » « Gli amanti aprono le loro braccia come gli uccelli di passaggio le loro ali, » dice Lenz della chiusa della suonata. Ora, Beethoven ha scritto sull'originale della prima parte: *L'Addio, per la partenza di S. A. I. l'arciduca Rodolfo, il* 4 *maggio* 1809, e sul titolo della seconda: *L'arrivo di S. A. I. l'arciduca Rodolfo, il* 30 *gennaio* 1810. Come avrebbe protestato Beethoven d'aver voluto presentare all'arciduca questa femminuzza che « batte le ali alle carezze di zefiro vivificante. » — « Perciò noi possiamo esser lieti, conchiude Jahn, che Beethoven (d'ordinario) non ha profferito tali parole, le quali avrebbero indotto molti nell'errore di credere che basti comprendere il titolo per comprendere il lavoro. La sua *musica dice tutto ciò che egli ha voluto dire.* »

colle condizioni sociali, scientifiche del suo tempo, insomma colle esperienze, cognizioni e convinzioni individuali dell'autore. Lo studio e la dimostrazione di questo rapporto, in singoli musicisti ed in singole opere musicali, sono ben autorizzati ed un vero acquisto. Tuttavia bisogna aver sempre presente, che un tale parallelo di specialità artistiche con determinate condizioni storiche spetta alla storia dell'arte, non alla sua estetica. Per quanto necessaria sembri la connessione della storia dell' arte coll' estetica, dal punto di vista metodologico, è tuttavia necessario che ognuna di queste due scienze mantenga pura la propria essenza dalla confusione non libera coll' altra. Lo storico, comprendendo un fenomeno artistico in generale, può vedere in Spontini l'espressione dell'*impero francese*, in Rossini la *restaurazione politica*, — ma l'estetico deve attenersi esclusivamente alle opere di questi uomini, ricercare ciò che vi è bello e perchè. Lo studio estetico non sa nulla e non deve saper nulla dei rapporti personali e delle circostanze storiche del compositore, esso ascolterà e crederà soltanto ciò che l'opera d' arte stessa esprime. Nelle sinfonie di Beethoven, anche senza conoscer nome e biografia dell'autore, esso discernerà impetuosità, lotta, aspirazione insoddisfatta, fierezza cosciente della propria forza; ma non potrà mai indovinare nelle sue composizioni, nè utilizzare per il giudizio delle medesime, che il compositore ebbe idee repubblicane, fu celibe, sordo, e tutti gli altri indizî, che lo storico dell'arte tiene inoltre per caratteristici. Confrontare le diverse maniere d'essere, quanto al mondo esteriore, di Bach, di Mozart, di Haydn, è certamente un cómpito interessante e meritorio; però esso è infinitamente complicato e sarà tanto più esposto a conclusioni false, quanto più si volesse attribuirvi il carattere di necessità. Il pericolo di eccedere è straordinariamente grande nell'adottare un principio simile. Si può rappresentare facilmente

l'influenza più incerta della simultaneità come una necessità intima ed interpretare la lingua eternamente intraducibile dei suoni secondo il bisogno. Dipenderà semplicemente dal pronto sviluppo del medesimo paradosso, che in bocca a un uomo di spirito sembra ragionevolissimo, assurdo in quella del semplice.

Anche Hegel, parlando di musica, ha spesso fuorviato, poichè, senza notarlo, confonde il punto di vista preferito della storia dell'arte con quello dell'estetica pura e dimostra nella musica caratteri determinati, ch' essa in sè non ebbe mai. Il carattere di un pezzo di musica ha certamente qualche rapporto con quello del suo autore, ma l' estetico l' ignora, — l' idea del rapporto necessario di tutti i fenomeni si può spingere fino alla caricatura. Ci vuole un vero eroismo per opporsi oggidì a questa direzione data agli studî estetici e rappresentata da uomini di spirito e d'ingegno ed a manifestare l'opinione, che la nozione storica e il giudizio estetico sono due cose distinte (1). Obbiettivamente però è stabilito: primo, che la diversità dell' espressione nelle diverse opere e scuole dipende dalla posizione decisamente diversa degli elementi musicali; secondo, che ciò, che a buon diritto piace in una composizione, nella fuga più rigorosa di Bach o nel più fantastico notturno di Chopin, è bello *musicalmente.*

Anche meno che dal classico, *il bello musicale* può dipendere dall'*architettonico*, che esso comprende in sè come un ramo. La rigida nobiltà di figurazioni attorrate l' una sull'altra, l'intreccio ingegnoso di molte parti, delle quali nessuna è libera ed esistente per sè, appunto perchè lo sono tutte, hanno la loro giustificazione indefettibile. Tuttavia quelle piramidi vocali magnificamente fosche degli

(1) Nominiamo qui i *Musikalische Charakterköpfe* di Riehl, grati nondimeno a questo libro interessante.

antichi Italiani e Fiamminghi non occupano nel dominio del bello musicale che un posto così ristretto come le saliere elegantemente cesellate ed i candelabri d'argento del venerando Sebastiano Bach.

Molti estetici ritengono il piacere musicale sufficientemente spiegato mediante la soddisfazione nel *regolare* e nel *simmetrico*, dove tuttavia non consistè mai bello, e soprattutto bello musicale. Il tema più insipido può esser costruito con perfetta simmetria. *Simmetria* non è che una nozione di rapporto e lascia campo alla domanda: che cos'è che appare simmetrico? — La disposizione regolare di piccole parti insignificanti e logore si può dimostrare precisamente nelle composizioni più cattive. Il senso musicale domanda forme simmetriche sempre nuove (1).

Oerstedt ha svolto per la musica questa opinione platonica nell'esempio del circolo, nel quale egli vede il simbolo del bello positivo. Avrebb' egli mai provato tutto l'orrore di una composizione rotonda?

Aggiungiamo in fine, più per prudenza che per necessità, che il bello musicale non ha nulla a fare colla matematica. L'idea, che profani in materia (fra i quali scrit-

(1) Io mi permetto di riportare qui, a schiarimento, un brano del mio libro: *L'opera moderna* (prefazione, p. VI): « Il famoso assioma, che il *bello vero* (— che è giudice di questa qualità —) non possa perder mai, anche dopo corso lunghissimo di tempo, la sua attrattiva, è per la musica poco più che una bella frase. La musica fa come la natura, che ad ogni autunno infracida un mondo di fiori, dai quali ne nascono nuovi. Ogni composizione musicale è opera umana, prodotto di una determinata individualità, epoca, cultura, e penetrato perciò continuamente da elementi di più rapida o più lenta mortalità. Fra le grandi forme musicali, l'opera è alla sua volta la più complessa, la più convenzionale e quindi la più instabile. Può esser rattristante che perfino opere di nobile e brillante fattura (Spohr, Spontini) comincian già a scomparire dal teatro. Ma il fatto è incontestabile, e tale cammino non si arresta lagnandosi costantemente, in tutti i periodi, del cattivo spirito del tempo. Il tempo è pure uno spirito e crea il proprio corpo.

tori ben dotati di sentimento) si fanno della parte che rappresenta la matematica nella composizione musicale, è notevolmente vaga. Non contenti che le vibrazioni dei suoni, la distanza degli intervalli, la consonanza, la dissonanza si possòno ridurre a rapporti matematici, essi sono persuasi che anche il bello di un lavoro musicale sia fondato su numeri. Secondo essi lo studio dell'armonia e del contrappunto vale per una specie di cabala, che insegna il calcolo della composizione.

Se per la ricerca della parte fisica della musica la matematica provvede una chiave indispensabile, non bisogna però esagerare la sua importanza nell'opera musicale finita. In una composizione, sia la migliore o la peggiore, nulla è calcolato matematicamente. Prodotti dell'immaginazione non sono problemi aritmetici. Tutti gli esperimenti del monocordo, le figure sonore, le proporzioni degli intervalli, ecc. non appartengono qui. Il terreno estetico non comincia che dove cessa l'importanza di quei rapporti elementari. La matematica regola semplicemente la materia elementare per renderla atta ad elaborazioni spirituali ed

La scena rappresenta il foro pei bisogni reali del pubblico, in opposizione alla stanza da lavoro del raccolto lettore di partiture. La scena significa la vita del dramma, la lotta per possederla, la lotta per l'esistenza di esso. In questa lotta un lavoro minore vince spesso i migliori che lo precedettero, quando esso ha l'alito del presente e il battito del polso che noi sentiamo e domandiamo. Pubblico ed artisti sentono un impulso fondato verso il nuovo nella musica, ed una critica, la quale non ha che ammirazione pel vecchio e non il coraggio di riconoscere il nuovo, distrugge la produzione. Noi dobbiamo rinunziare alla bella credenza dell'immortalità, — tuttavia ogni epoca ha proclamata colla stessa fiducia delusa l'immortalità delle sue migliori opere. Anche Adamo Hiller, a Lipsia, affermava, che se mai le opere di Hasse non potessero più entusiasmare, dovrebbe irrompere la barbarie generale. Anche Schubart, l'estetico di Hohenasperg, assicurava di Jommelli, non potersi assolutamente pensare che questo compositore potesse cader in oblio. E che cosa sono oggi per noi Hasse e Jommelli? »

agisce nascosta nei rapporti più semplici, ma il pensiero musicale si rivela senza di essa. Quando Oerstedt domanda: « potrebbe bastare la vita di più matematici a calcolare tutte le bellezze di una sinfonia di Mozart? (1) » io confesso di non capir ciò. Che cos'è dunque che deve o può calcolarsi? Forse il rapporto delle vibrazioni di un suono con quello del seguente, o le lunghezze dei singoli periodi l'uno confrontato coll'altro? Ciò che di elementi musicali fa un'opera d'arte, e la eleva dalla serie di esperienze fisiche, è libero, spirituale, quindi incalcolabile. Nel lavoro musicale la matematica ha una parte sì piccola o sì grande come nelle manifestazioni delle altre arti. Poichè in fine, matematica deve guidare anche la mano del pittore e dello scultore, matematica interviene nella metrica dei versi, nella lunghezza delle strofe, matematica nella costruzione dell'architetto, nelle figure del ballerino. In ogni conoscenza esatta deve trovar posto l'impiego della matematica, come attività della ragione. Ma non si può assegnare ad essa una forza veramente creatrice positiva, come vorrebbero taluni musicisti, questi conservatori in estetica. Avviene della matematica come della produzione dei sentimenti nell'uditore; essa ha luogo in ogni arte, ma non è che per la musica che si fa tanto rumore.

Anche fra la *favella* e la musica si è cercato spesso di stabilire un parallelo e di applicare a questa le leggi di quella. L'affinità del canto colla favella era vicina abbastanza, se volevasi attenere all'omogeneità delle condizioni fisiologiche o al carattere comune, vale a dire manifestazione dell'intrinseco per mezzo della voce umana. I rapporti analoghi sono troppo sensibili, perchè noi dobbiamo qui trattarne: si ammetta quindi solo espressamente che, se nella musica non trattasi in realtà che della semplice

(1) *Der Geist in der Natur*, vol. III, traduzione tedesca di Kannegiesser.

espressione subbiettiva di uno stimolo interno, le leggi dell'individuo che parla sono di fatto regolatrici per quello che canta. Che la voce dell' uomo sotto l' influenza d'una passione si eleva, mentre quella dell'oratore che si calma s'abbassa; che frasi d' importanza speciale si dicono adagio, cose indifferenti, invece, rapidamente; queste e simili cose il compositore di musica vocale e il drammatico specialmente non lascerà certo inosservate. Ma non si è stati paghi di queste ristrette analogie, si è voluto comprendere la musica stessa come una lingua più indeterminata o più fina e dedurre quindi le sue leggi estetiche dalla natura della favella. Ogni proprietà, ogni effetto della musica furono ridotti a somiglianze colla favella. Noi siamo d'avviso che, quando si tratta dei caratteri specifici di un'arte, le sue differenze da quelli di un'arte vicina sono più importanti delle somiglianze. Non illusi da queste analogie spesso seducenti, ma che non riguardano l'essenza propria della musica, lo studio estetico dovrà penetrare incessantemente fino al punto dove lingua e musica si separano senza possibilità di riconciliazione. Di là soltanto potranno nascere risultati veramente fruttuosi per la musica. Pertanto la differenza capitale consiste in ciò, che nella favella il suono non è che un segno, cioè un mezzo per esprimere una cosa affatto estranea a questo mezzo, mentre nella musica il suono è una cosa, cioè si presenta come scopo di sè stesso. La bellezza indipendente delle forme sonore qui e l'assoluto dominio del pensiero sopra il suono come semplice mezzo d' espressione là, s' escludono a vicenda così, che una confusione d'un principio coll' altro è un' impossibilità logica.

Il centro di gravità dell' essenza giace dunque assolutamente altrove nella lingua e nella musica ed intorno ad esso si aggruppano tutte le altre proprietà. Tutte le leggi speciali della musica graviteranno intorno al significato

indipendente ed alla bellezza propria dei suoni, tutte le leggi della favella intorno all'impiego corretto della fonetica per lo scopo dell'espressione.

Le idee più nocive e più confuse sono derivate dallo sforzo per comprendere la musica come una specie di lingua; esse ci mostrano giornalmente conseguenze pratiche. Così dovette parer congruente, soprattutto a compositori di debole inventiva, di riguardare la bellezza musicale assoluta e indipendente, da loro irraggiungibile, come un principio falso e materiale, e di portar sugli scudi il significato caratteristico della musica. Prescindendo dalle opere di Riccardo Wagner, nei più insignificanti lavoretti istrumentali trovansi spesso interruzioni della corrente melodica col mezzo di cadenze rotte o di frasi a recitativo, ecc., le quali, sorprendendo l'uditore, pretenderebbero significare qualche cosa di speciale, mentre esse, in realtà, null'altro significano che bruttezza. In composizioni moderne, le quali rompono continuamente il ritmo principale, per far luogo a misteriose parentesi o a contrasti accumulati, si suol vantare che in esse la musica aspira a forzare i suoi stretti limiti e ad elevarsi a favella. A noi questa lode è sempre parsa molto equivoca. I limiti della musica non sono affatto stretti ma fissati molto esattamente. La musica non può mai erigersi a favella — abbassarsi sarebbe dire propriamente, poichè la musica dovrebb' essere manifestamente una lingua aumentata (1).

(1) Non taceremo che una delle opere più grandiose, più geniali di tutti i tempi contribuì col suo splendore a propagare una menzogna prediletta dalla critica musicale moderna, vale a dire « l'impulso intimo della musica ad ottenere il carattere determinato della favella » ed a « sbarazzarsi delle pastoie euritmiche. » Noi intendiamo parlare della nona sinfonia di Beethoven. Essa è una di quelle linee spirituali di displuvio, che da lungi visibili ed insormontabili, si collocano fra la corrente di opinioni contrarie.

I musicisti i quali giudicano soprattutto della grandezza dell'intenzione, dall'importanza del problema astratto, mettono la nona sinfonia al disopra

Ciò dimenticano anche i nostri cantanti, i quali, in momenti di grande passione, buttan fuori, *parlando*, parole, anzi frasi, e credono così di aver dato alla musica la sua più forte espressione. Essi non badano che passare dal canto alla parola è sempre discendere, e che il più alto tono normale della parola suona sempre più basso fino delle più basse note cantate dallo stesso organo. Altrettanto cattive, anzi ancor peggiori, perchè non constatate immediatamente dall'esperienza, sono le teorie che vogliono imporre alla musica le leggi di sviluppo e di costruzione della favella, come anticamente si è tentato in parte da Rousseau e da Rameau e si ritenta oggi dai discepoli di Riccardo Wagner. Con ciò si distrugge la vera vita della

di quanto v' ha in musica; mentre la piccola schiera, che, tenendo saldo al punto di vista abbandonato del bello, combatte per esigenze puramente estetiche, contiene la sua ammirazione entro certi limiti. Come facile ad immaginare, si tratta principalmente del finale, giacchè quanto all' elevata, se non illibata bellezza delle tre prime parti, può appena esistere divergenza tra uditori attenti e preparati. In quest' ultima parte noi non potemmo mai vedere più dell'ombra gigantesca proiettata da un corpo di gigante. La grande idea di riconciliare l' animo isolato fino alla disperazione nella gioia universale si può capire e riconoscere perfettamente, e tuttavia non trovar bella la musica del finale, malgrado tutta la sua geniale originalità. Noi conosciamo assai bene la generale riprovazione, nella quale incorre questa opinione paradossale. Uno dei dotti più arguti ed universali di Germania, il quale nel 1853 prese a combattere, nell'*Augsburger Allgemeine Zeitung*, l' idea fondamentale della nona sinfonia, riconobbe perciò l'umoristica necessità di dichiararsi subito, dopo il titolo, per un « cervello secco. » Egli pose in chiaro l' enormità estetica di terminare un lavoro istrumentale di più parti con un coro, e paragonò Beethoven ad uno scultore, che faccia ad una statua le gambe, il busto e le braccia di marmo bianco, ma la testa colorata. Si doveva credere che ogni uditore, che senta delicatamente, avrebbe provato, all' entrare della voce umana, lo stesso disgusto, « perchè a questo punto il lavoro muta, d'una scossa, il suo centro di gravità e minaccia di far perdere l' equilibrio anche all' uditore. » Circa dieci anni più tardi noi avemmo la gioia d'apprendere che il cervello secco s' era fatto conoscere ed era Davide Strauss.

musica, la bellezza delle forme sufficiente a sè stessa, per dar la caccia al fantasma del *significato*. L' estetica musicale dovrebbe quindi contare fra i suoi còmpiti più importanti di stabilire decisamente la differenza capitale fra la natura della musica e quella della favella, ed in tutte le sue conseguenze tener fermo il principio, che, quando trattasi di ciò che è specifico della musica, le analogie colla favella perdono ogni applicazione.

Al contrario, un critico distinto, il dott. Becher, che passa per rappresentante di una intera classe, in uno studio sulla nona sinfonia, pubblicato nel 1843, chiama il quarto tempo « un' emanazione del genio di Beethoven assolutamente incomparabile con ogni altro lavoro musicale esistente, per l' originalità della forma, per la magnificenza della composizione e per l' arditissimo slancio dei singoli pensieri, » ed assicura che per lui questo lavoro « stia col *Re Lear* di Shakespeare e con una dozzina d' altre emanazioni dello spirito umano nella sua più alta potenza poetica, sui monti dell'Himalaya dell'arte e rappresenti la cresta del Dhawalagiri. » Come quasi tutti i suoi colleghi d' opinione, Becher *descrive* minutamente ciò che *significa* il *soggetto* d' ognuna delle quattro parti ed il loro profondo simbolo; della musica egli non dice una sola parola. Ciò caratterizza singolarmente tutta una scuola di critica musicale, che alla domanda, se in un lavoro v' abbia bella musica, ama di sbrigarsi con una profonda discussione su ciò che essa *significa*.

IV.

Analisi dell' impressione subbiettiva della musica.

Se per noi il principio e lo scopo principale dell'estetica musicale è di sottoporre il potere usurpato del sentimento a quello autorizzato del bello assoluto — poichè non è il sentimento, ma l'imaginazione, come stato attivo della contemplazione pura, l'organo dal quale e pel quale origina il bello artistico — le manifestazioni del sentimento tuttavia affermano nella vita musicale pratica una parte troppo evidente ed importante, per essere lasciate a banda con questa semplice subordinazione.

Lo studio estetico non deve dunque attenersi che all'opera d'arte stessa; ma questa, esistente per sè, presentasi in realtà come centro attivo tra due forze: l'*unde* e il *quo*, il compositore e l'uditore. Nella vita dell'anima d'ambidue, l'azione artistica dell'imaginazione non può sceverarsi come metallo puro, che essa rappresenta nell'opera d'arte finita, impersonale; piuttosto vi agisce in istretta correlazione con sentimenti e sensazioni. La facoltà di sentire preten-

derà così innanzi e dopo la finita opera d'arte, prima nel compositore, poi nell' uditore, un' importanza, alla quale noi non possiam togliere la nostra attenzione.

Consideriamo il compositore. Mentre egli crea è in una disposizione d'animo elevata, che può appena pensarsi soverchia per liberare il bello dalla fantasia. Che questa disposizione riceve, secondo l'individualità dell'artista, più o meno il colorito del lavoro che prende corpo, che essa sarà ora alta, ora più moderata, mai però allo stato di passione opprimente, la quale annulla la produzione artistica; che la chiara percezione delle cose vi pretende un' importanza almeno uguale a quella dell' ispirazione — queste sono determinazioni note, appartenenti alle teorie artistiche generali. Per ciò che riguarda specialmente l'atto della produzione del compositore, bisogna tener per fermo che questi *figura* e *forma* continuamente nei rapporti dei suoni. In niun luogo la sovranità del sentimento, che si attribuisce così volentieri alla musica, appare peggio applicata, che volendola supporre nel compositore durante l' atto della produzione, e considerando quest' atto come un' improvvisazione inspirata. Il lavoro lento e prudente, per mezzo del quale un pezzo di musica, di cui il compositore non intravide in principio che leggiere traccie, riceve fino nelle singole battute una forma definitiva, altrettanto come nell' orchestra, suscettibile delle forme più variate, è così riflesso e complicato che appena può comprenderlo chi non v'abbia mai posto mano. Non solo temi fugati o contrappuntici, nei quali teniamo, compassando, nota contro nota, ma l'aria più melodica, il più scorrevole rondò esige, come la nostra lingua ben caratterizza, una *elaborazione* delle parti minime. L' operazione del compositore è, nella sua specie, plastica e paragonabile con quella dello scultore. Sì come quegli, il compositore non deve esser legato servilmente alla sua materia, poichè egli ha,

quanto l'altro, a collocare obbiettivamente il suo ideale (musicale) e a dargli la forma pura.

Ciò potè forse sfuggire a Rosenkranz, quando notò la contraddizione, lasciandola però inesplicata, che le donne, da natura dotate a preferenza di sentimento, non producono nulla quanto alla composizione (1). La ragione — oltre le condizioni generali che tengono le donne a distanza dalle produzioni dello spirito — si trova nel momento plastico del comporre che non esige meno delle arti del disegno, benchè in direzione diversa, l'oblio della subbiettività. Se la forza e la vivacità della facoltà di sentire servissero veramente di norma per la composizione, sarebbe assai difficile spiegare la mancanza asoluta di donne che compongano a lato del gran numero di scrittrici e pittrici. Non è il sentimento che compone, ma la speciale organizzazione musicale artisticamente coltivata. Perciò è divertente il veder F. L. Schubart chiamare con tutta serietà gli andanti magistrali del compositore Stanitz una conseguenza naturale del suo cuore sensibilissimo (2), e Cristiano Rolle assicurarci, che un *carattere dolce, affabile, ci renda atti a fare di pezzi lenti altrettanti capolavori* (3).

Senza calore intimo non è stato compito nulla di grande nè di bello. Il sentimento si troverà riccamente sviluppato nel compositore, come in ogni poeta, ma esso non è in lui il fattore che crea. Anche ammettendo che un sentimento forte, definito s'impadronisca totalmente del musicista, esso sarà forse occasione, consecrazione di un'opera d'arte, ma giammai il suo soggetto, perchè noi sappiamo dalla natura della musica, che essa non ha nè la missione, nè il potere d'esprimere un sentimento determinato.

(1) Rosenkranz, *Psychologie,* 2.e Auflage, 60.

(2) Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst,* 1806.

(3) *Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme und Ausbreitung der Musik,* Berlin, 1784, 102.

Un canto intimo, non un intimo sentimento, spinge chi ha ingegno musicale a creare un brano di musica.

Noi abbiamo compreso l' atto della composizione come un lavoro della plastica: così considerato, esso è assolutamente obbiettivo. Il compositore dà forma al bello esistente per sè. La materia dei suoni, che è infinitamente atta all'espressione e spirituale, permette alla subbiettività di chi scolpisce in essa, di lasciarvi la sua impronta. Poichè un'espressione caratteristica è propria dei singoli elementi musicali, così tratti caratteristici dominanti del compositore, sentimentalità, energia, carattere gaio, ecc., si ritrarranno dalla preferenza conseguente di certe tonalità, di certi ritmi, passaggi, ecc., secondo i momenti *generali* che la musica è atta a rendere. Una volta assorbiti dall' opera d' arte, questi tratti caratteristici non interessano più che quali elementi musicali, come carattere della composizione, non del compositore (1). Le produzioni del compositore sentimentale, quelle dell' ingegnoso, i lavori graziosi o gli elevati sono prima e soprattutto musica, formazione obbiettiva. Le loro opere si distingueranno le une dalle altre per caratteri facilmente riconoscibili e rifletteranno, come immagine totale, l'individualità dei loro autori; nondimeno tutte, le une come le altre, furono create per esse sole come bello indipendente.

Non è il sentimento effettivo del compositore, affezione semplicemente subbiettiva, che sveglia la medesima disposizione d'animo nell'uditore. Se si accorda alla musica tale

(1) Quale cautela sia necessaria nel concludere dalle composizioni sul carattere umano del compositore, e come sia grande il pericolo che la fantasia influisca sull'esame calmo a danno della verità, lo ha mostrato recentemente la biografia di Beethoven di A. B. Marx, il cui panegirico prevenuto musicalmente credette esser dispensato da un esame diligente dei fatti, e che perciò Tayer, co' suoi studî sulle fonti, ha in molti punti energicamente rettificata.

potere costringente, si riconosce qualche cosa d'obbiettivo in essa, perchè questo soltanto *costringe* nel bello. Ciò che costituisce quest'obbiettivo sono gli elementi musicali d'un lavoro. Con tutto rigore estetico noi possiam dire di qualche tema, che esso suona fiero, triste, ma non che è l'espressione del sentimento di fierezza o di tristezza del compositore. Ancor più lontani dal carattere di un lavoro musicale in sè sono i rapporti sociali e politici che influirono sull'epoca in cui apparve. Quella espressione musicale del tema è conseguenza necessaria dei suoi fattori scelti così e non altrimenti; che questa risultò da cause psicologiche o riflettenti la cultura storica, dovrebb'essere provato nel determinato lavoro (non soltanto dal numero degli anni o dal luogo di nascita), e questa correlazione, per quanto interessante, sarebbe provata come un semplice fatto storico o biografico. Lo studio estetico non può appoggiarsi a circostanze particolari estranee all' opera d' arte stessa.

Come è certo che l'individualità del compositore troverà un' espressione simbolica nelle sue creazioni, così sarebbe erroneo il voler dedurre da questo momento personale idee le quali non trovano il loro vero fondamento che nell'obbiettività della creazione artistica. Ivi appartiene la nozione dello stile (1).

Noi desidereremmo compreso lo stile nell'arte dei suoni dal lato de' suoi caratteri musicali, per la perfetta tecnica, che nell'espressione del pensiero creatore si manifesta come consuetudine. L'artista ha *stile*, quando, realizzando l'idea chiaramente concepita, evita tutto ciò che è meschino,

(1) Perciò Forkel è in errore, quando egli deduce le diverse maniere di scrivere in musica dalle *diverse maniere di pensare*, secondo che lo stile d'ogni compositore si spiega con ciò, che « l'uomo esaltato, il vanitoso, il freddo, il puerile e il pedante mette nella connessione dei proprî pensieri esagerazione ed enfasi insopportabile, ovvero è glaciale ed affettato. » (*Theorie der Musik*, 1777, pag. 23).

incongruente, triviale e così in ogni particolarità tecnica conserva adequata la condotta artistica del tutto. Con Vischer (*Aesthetik*, § 527), noi adopreremmo la parola *stile* nel suo senso assoluto e, prescindendo dalle classificazioni storiche o individuali, diremmo: questo compositore ha stile nel senso in cui d'uno dicesi: egli ha *carattere*.

La parte architettonica del bello musicale occupa naturalmente il primo posto nella quistione dello stile. Avendo carattere di legge superiore a quella della semplice proporzione, lo stile di un lavoro musicale è offeso da una sola battuta che, incensurabile in sè, non armonizza coll' espressione del tutto. Precisamente come un arabesco incongruo nell' architettura, noi chiamiamo priva di stile una cadenza o una modulazione, che quale inconseguenza si stacca dalla condotta conforme all' unità del pensiero fondamentale. Naturalmente questa unità va intesa in un senso largo, secondo il quale essa comprende, in certi casi, il contrasto, gli episodî e talune licenze.

Quindi nella composizione d'un lavoro musicale la spropriazione del sentimento personale ha luogo solo, finchè lo permettono i limiti di un' attività predominantemente obbiettiva.

L'atto, nel quale può avvenire l'effusione immediata di un sentimento in suoni, non è tanto la *creazione* d'un lavoro musicale, quanto piuttosto la *riproduzione* del medesimo. Che per l'idea filosofica il pezzo di musica composto, senza riguardo alla sua esecuzione, è l'opera d'arte finita, non ci deve impedire di por mente alla divisione della musica in composizione e riproduzione, una delle specialità della nostra arte più feconda di conseguenze, ovunque essa contribuisce a spiegare un fenomeno.

Essa è soprattutto interessante nella ricerca dell'impressione subbiettiva della musica. All' esecutore è concesso, per mezzo del suo istrumento, liberarsi immediatamente

del sentimento che lo domina e tradurre nella sua esecuzione la focosa impetuosità, il desiderio intenso, la forza vivace e la gioia del suo animo. Già l' intimo corporeo, che mediante la punta delle mie dita trasmette il fremito interno immediatamente alle corde o trascina l' arco con violenza o si rivela nel canto, rende ben possibile l' effusione più personale della disposizione d' animo. Una subbiettività qui agisce immediatamente in suoni, non solo dà loro una forma ancor muta. Il compositore crea lentamente, interrotto, l' esecutore d'un volo inarrestabile; il primo per la durabilità, l' ultimo per l' istante compiuto. Il lavoro musicale riceve forma, noi assistiamo all' esecuzione. Dunque il momento della musica che manifesta ed eccita il sentimento è nell'atto della riproduzione, il quale da misterioso dominio trae la scintilla elettrica e la dirige rapidamente al cuore dell'uditore. Vero che l'esecutore può rendere soltanto ciò che la composizione contiene, ma questa costringe poco più che la giustezza delle note. Pertanto, *è lo spirito del compositore che l'esecutore penetra e rivela* — benissimo; ma appunto la maniera d' appropriazione nel momento del riprodurre, è lo spirito suo, dell'esecutore. Il medesimo pezzo di musica annoia o entusiasma secondo la maniera in cui l' interpretazione lo vivifica. Esso è come lo stesso uomo, quando compreso nell' entusiasmo che lo trasfigura, quando in una triste incuria. La scatola armonica più ingegnosa non ecciterà mai un' emozione nell' uditore; il più semplice musicante può far ciò, se mette tutta l'anima nella sua canzone.

La manifestazione più alta ed immediata di uno stato morale si libera per mezzo della musica, quando creazione ed interpretazione coincidono in un atto solo. Ciò avviene nella libera fantasia. Quando questa presentasi non con tendenza verso il bello delle sole forme, ma con prevalente tendenza subbiettiva (patologica nel senso più elevato),

allora l'espressione, che l'esecutore trae dai tasti, può diventare una vera favella. Chi ha sentita questa favella senza ritegni, questo abbandono di sè stesso nella più stretta solitudine, saprà senz'altro come l'amore, la gelosia, l'ebbrezza, il dolore escano mormorando dalla loro notte, sensibili all'evidenza e tuttavia imperseguibili, celebrano le loro feste, cantano le loro leggende, combattono le loro battaglie finchè l'artista li richiama e li calma.

Mediante la libera azione dell'esecutore, l'impressione dell'eseguito si comunica all'uditore. Occupiamoci di questo.

Noi lo vediamo impressionato da un pezzo di musica, commosso lietamente o tristamente, elevato o scosso molto al di là del semplice piacere estetico. L'esistenza di questi effetti è innegabile, vera, raggiungente spesso il più alto grado d'intensità, troppo nota in fine, perchè noi dovessimo dedicarvi una sosta descrittiva. Qui non si tratta che di queste due cose: — dove consista il carattere speciale di questa emozione prodotta dalla musica a differenza di altre, e quanta sia la parte estetica di questo effetto.

Se noi dobbiamo riconoscere in tutte le arti, senza eccezione, il potere d'agire sui sentimenti, è tuttavia incontestabile, che la maniera in cui lo esercita la musica, è qualche cosa di speciale, proprio di essa soltanto. La musica agisce sulla nostra disposizione d'animo più rapida ed intensiva di qualunque bello artistico. Pochi accordi ci possono trasportare in uno stato, che una poesia raggiungerà solamente dopo lunga esposizione, un quadro dopo meditazione assidua, benchè la pittura e la poesia abbiano sulla musica il vantaggio, che ad esse serve tutto il circolo delle idee, dalle quali il nostro pensiero sa dipendenti i sentimenti di piacere e di dolore. Non solo più rapida, ma più immediata ed intensiva è l'azione dei suoni. Le altre arti ci persuadono, la musica c'invade. Questa speciale violenza fatta al nostro animo noi la sentiamo

nella sua più grande energia, quando ci troviamo in uno stato di grande eccitazione o d'abbattimento.

In istati morali dove quadri, poemi, statue o edifizî non sono più in grado di stimolare la nostra attenzione, la musica avrà ancor potere su noi, anzi più forte che mai. Chi in uno stato morale eccitato dal dolore è costretto ad ascoltare o far musica, a lui la musica produrrà l'effetto dell'aceto sopra una ferita. Nessun'arte può ferire così profondamente ed acutamente nell'anima nostra. Allora forma e carattere del pezzo udito perdono completamente la loro importanza; sia un adagio lugubre o un valzer brillante, noi non possiamo liberarci da quei suoni, — non sentiamo più il pezzo di musica, ma i suoni stessi, sentiamo la musica come potenza informemente diabolica, accarnata sino alla rabbia sul nostro sistema nervoso.

Quando Gœthe, in età avanzata, subì anche una volta il potere dell'amore, si svegliò in lui al tempo stesso una sensibilità ancor ignota per la musica. Egli scrive a Zelter di que' bei giorni di Marienbad (1823): « L'immensa influenza della musica su me in questi giorni! La voce della Milder, il tesoro d'armonie della Szymanowska, anzi gli stessi concerti pubblici del nostro corpo di cacciatori, mi distendono come il pugno serrato che s'abbandona a una mano amica. Io sono pienamente convinto che alla prima battuta della tua Singakademie sarei costretto ad abbandonare la sala. » Troppo perspicace, per non riconoscere in questo fenomeno la gran parte che vi aveva l'eccitazione nervosa, Gœthe termina così: « Tu mi guariresti da una morbosa irritabilità, che è certo da considerarsi come causa di quel fenomeno » (1). Queste considerazioni debbono già avvertirci, che un elemento estraneo, non puramente estetico, è spesso mescolato negli effetti della

(1) *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter,* III Band, p. 332.

musica sul sentimento. Un effetto puramente estetico si volge alla piena salute del sistema nervoso e non fa assegnamento sopra un più o un meno dello stato morboso del medesimo.

L'azione della musica sul nostro sistema nervoso, più intensiva che nelle altre arti, vuol per essa un'eccedenza sulle medesime quanto al potere. Se noi però esaminiamo la natura di questa prevalenza, riconosciamo che essa è qualitativa, e che la qualità propria dipende da condizioni fisiologiche. Il fattore materiale che, in ogni piacere estetico, sostiene lo spirituale, è più considerevole nella musica che nelle altre arti. La musica, l'arte più ideale per il suo materiale incorporeo, la più materiale quanto al suo giuoco di forme, mostra, in questa misteriosa unione di due antitesi, una viva tendenza d'assimilazione coi nervi, questi organi non meno enigmatici dell'invisibile servizio telegrafico fra corpo ed anima.

L'effetto intensivo della musica sul sistema nervoso è completamente ammesso come un fatto dalla psicologia e dalla fisiologia. Pur troppo manca una sufficiente spiegazione del medesimo. La psicologia non ha potuto mai giungere a penetrare la potenza magnetico-costrettiva dell'impressione che certi accordi, certe sonorità e melodie producono sull'intero organismo dell'uomo, perchè anzi tutto ciò dipende da una speciale eccitazione dei nervi. Così la fisiologia, che progredisce trionfalmente, non ha portato alcuna cosa di decisivo sulla nostra questione.

Quanto alle monografie musicali di questo problema a doppio aspetto, esse preferiscono quasi generalmente trasferire l'arte dei suoni in un nemho di virtù miracolosa, propagandone le brillanti meraviglie, anzichè ridurre al suo carattere vero e necessario, collo studio scientifico, il rapporto della musica col nostro sistema nervoso. Ma è di ciò solo che noi abbiamo bisogno, senza che ci preoc-

cupi la fede nella convinzione propria di un dottor Albrecht, che prescriveva musica a' suoi pazienti di tifo come sudorifico, nè l'incredulità di Oerstedt, che spiega l'abbaiare di un cane in certe tonalità col mezzo di bastonate razionali, che ne lo avrebbero avvezzato (1).

Parecchi amatori di musica ignorano forse che noi possediamo un' intera letteratura sugli effetti corporali della musica e sul suo impiego come mezzo curativo. Ricchi d' interessanti curiosità, ma incerti nell'osservazione e antiscientifici nelle spiegazioni, la maggior parte di questi musico-medici cercano di erigere una proprietà molto combinata e contingente della musica a virtù indipendente e generale.

Da Pitagora, che pel primo deve aver compiuto cure prodigiose per mezzo della musica, fino ai nostri giorni, è sorta di tempo in tempo, arricchita di nuovi esempî più che di nuove idee, la dottrina secondo la quale si può impiegare l'azione eccitante o calmante dei suoni sull'organismo del corpo come mezzo salutare contro numerose malattie. Pietro Lichtenthal nel suo *Medico musicale* ci narra estesamente come, per la potenza dei suoni, si guarirono gotta, sciatica, epilessia, catalessi, peste, delirio, convulsioni, febbre nervosa e sino la *stupidità* (2).

Quanto al punto di partenza delle loro teorie, questi scrittori si dividono in due classi.

Gli uni argomentano dal corpo, e fondano la potenza curativa della musica sull' effetto fisico delle onde sonore,

(1) *Der Geist in der Natur,* III, 9.

(2) Questa dottrina raggiunse la maggior confusione col famoso medico Battista Posta, il quale combinò le nozioni di pianta medicinale e d' istrumento musicale e curò l' idropisia con un flauto fabbricato dagli steli dell'*Helleborus.* Un istrumento fatto con legno di pioppo doveva guarire i dolori sciatici, un altro tagliato dal giunco di cannella le sincopi (*Encyclopedie, article « musique. »*)

che mediante il nervo dell' udito si comunica agli altri nervi, e, per tale scossa generale, provoca una reazione salutare sull'organismo turbato. Le emozioni, che al tempo stesso si notano, non sarebbero che una conseguenza di questa scossa nervosa, giacchè passioni non provocano soltanto certe alterazioni corporali, ma queste alla loro volta possono svegliare le passioni corrispondenti.

Secondo questa teoria, alla quale (sotto la precedenza dell' inglese Webb) aderiscono Nicolai, Schneider, Lichtenthal, I. I. Engel, Sulzer ed altri, noi saremmo commossi dalla musica non altrimenti che le nostre finestre e le nostre porte, le quali ad una musica forte, si mettono a vibrare. E qui citansi esempî in appoggio, come il servo di Boyle, al quale cominciavano a far sangue le gengive tosto che udiva arrotare una sega, o molte persone che, al raschiar d' una punta di coltello su vetro, cadono in convulsioni.

Ma questa non è musica. Che essa divida con quei fenomeni agenti sui nervi la base medesima, il suono, sarà per noi abbastanza importante per conseguenze che trarremo più tardi; qui — di fronte a un'opinione materialistica — faremo osservare esclusivamente, che la musica non comincia che dove cessano quegli effetti isolati, e che del resto anche la tristezza, in cui un adagio può trasportare l'uditore, non è da paragonarsi colla sensazione corporale d'una dissonanza stridula.

L' altra metà dei nostri autori (fra loro Kausch e la maggior parte degli estetici) spiega gli effetti curativi della musica dalla parte psicologica. La musica — essi argomentano — sveglia emozioni e passioni nell'anima, emozioni hanno per conseguenza scosse violenti del sistema nervoso, queste provocano una reazione salutare nell' organismo malato. Questo ragionamento ai salti del quale non abbiamo bisogno d' accennare, è difeso così tenace-

mente dalla scuola idealista così detta *psicologica* contro la precedente materialista, che essa, sotto l'autorità dell'inglese Whytt, nega, malgrado tutta la fisiologia, la connessione del nervo uditivo cogli altri nervi, secondochè una trasmissione corporale dell'eccitazione ricevuta dall'orecchio su tutto l'organismo diventa veramente impossibile.

L'idea di far nascere nell'anima col mezzo della musica sentimenti determinati come amore, tristezza, collera, estasi, i quali mediante l'eccitazione benefattrice guariscono il corpo, non è sì cattiva. A questo proposito noi ricordiamo sempre lo squisito parere emesso da uno dei nostri più celebri naturalisti sulle così dette *Collane elettro-magnetiche di Goldberger.* Egli disse: « non è provato che una corrente elettrica possa guarire certe malattie, — ciò però è provato, che le collane di Goldberger non possono produrre nessuna corrente elettrica. » Ciò che applicato ai nostri dottori in musica vale: È possibile che determinate emozioni cagionino una crisi felice in alcune malattie del corpo, — ma ciò che è impossibile, è di produrre col mezzo della musica e in ogni tempo delle emozioni a piacere.

Le due teorie, la psicologica e la fisiologica, sono d'accordo in ciò, che da dubbie ipotesi giungono a deduzioni ancor più dubbie, e traggono finalmente la più incerta conclusione pratica. Un metodo di cura può ben accomodarsi a dimostrazioni logiche, ma è disaggradevole che finora nessun medico si decida a mandare i suoi malati di tifo al *Profeta* di Meyerbeer, o a tirar fuori un corno da caccia invece della lancetta.

L'effetto della musica sul corpo umano non è in sè così forte, nè così sicuro, nè così indipendente da condizioni psichiche od estetiche, nè infine così liberamente producibile da poter esser preso in considerazione come mezzo curativo.

Ogni cura compiuta col concorso della musica ha il carattere di un caso eccezionale la cui riuscita non può mai attribuirsi alla musica sola, ma ha dipeso da condizioni di corpo e di spirito speciali e forse affatto individuali. È assai notevole che il solo impiego effettivo della musica in medicina, quella che s'applica alla cura di alienati, riguarda di preferenza la parte morale dell'effetto musicale. La psichiatria moderna si serve, com'è noto, in molti casi della musica con felice successo. Questo non consiste nella scossa fisica del sistema nervoso e neppure nell'eccitazione delle passioni, ma nell'influenza calmante e rasserenante che la musica, ora distraendo, ora cattivando, è in grado di esercitare sopra un animo eccessivamente irritato. Se anche l'alienato percepisce la parte materiale, non l'artistica, del pezzo di musica, egli è già così, se ascolta con attenzione, ad un grado, quantunque subordinato, di comprensione estetica.

Ora, come contribuiscono queste opere musico-mediche alla giusta conoscenza scientifica della nostra arte? Esse confermano una forte eccitazione fisica in tutte le emozioni e passioni provocate dalla musica. Se una volta è assodato che una parte integrante della emozione svegliata dalla musica è fisica, ne segue che questo fenomeno producentesi nel nostro sistema nervoso, debba essere esaminato anche da questa sua parte corporale. Il musicista non può quindi formarsi nessuna convinzione scientifica su questo problema senza studiare i risultati, ai quali perviene il punto di vista presente della fisiologia esaminando la correlazione della musica coi sentimenti.

Se noi seguiamo il cammino che una melodia deve prendere per agire sul nostro stato morale, troviamo sufficientemente spiegato il suo passaggio dall' istrumento produttore del suono fino al nervo uditivo, soprattutto dopo che Helmholtz, colla sua *Lehre von den Tonempfin-*

dungen, ha arricchito questo campo con importantissime scoperte. L'acustica indica esattamente le condizioni esteriori nelle quali noi percepiamo un suono in generale e in quali questo o quel determinato suono; l'anatomia ci rivela, coll'aiuto del microscopio, la struttura dell'organo dell'udito fino nelle parti più interne e sottili; la fisiologia non può invero far prove dirette in questo meraviglioso edifizio infinitamente piccolo e delicato e profondamente nascosto, tuttavia ha in parte scoperta con certezza la sua operazione, in parte l'ha posta sì in chiaro, mediante una ipotesi formulata da Helmholtz, che noi oggi comprendiamo fisiologicamente tutto il processo delle sensazioni prodotte dai suoni. Insino più oltre, sul terreno nel quale la scienza naturale è già in istretto contatto coll'estetica, le ricerche di Helmholtz hanno gettata molta luce sulla consonanza e sull'affinità dei suoni, dove, non è gran tempo, regnava ancor molta oscurità. Ma con ciò noi siamo, è vero, in fine delle nostre conoscenze. La cosa più importante per noi è e rimane inesplicata, cioè l'azione nervosa per la quale la *sensazione del suono* diventa *sentimento*, *stato dell' anima*. La fisiologia sa che ciò che noi percepiamo come *suono* è un movimento moleculare nella sostanza nervosa, e almeno sì come nell'udito e negli organi centrali. Essa sa che le fibre del nervo acustico sono in connessione con quelle degli altri nervi e trasmettono ad essi le loro eccitazioni, che l'udito è direttamente in comunicazione col cervelletto e col cervello, colla laringe, col polmone, col cuore. Ma essa ignora la maniera speciale colla quale la musica agisce su questi nervi, e più ancora la diversità con cui determinati fattori musicali, accordi, ritmi, istrumenti, agiscono su nervi diversi. Si riparte una sensazione acustica a tutti i nervi in relazione col nervo uditivo, o solo ad alcuni? Con quale intensità? Da quali elementi musicali è affetto in ispecie il cervello,

da quali i nervi che conducono al cuore o ai polmoni? È innegabile che la musica da ballo provoca nei giovani, il cui temperamento non sia rattenuto dalle pratiche della civilizzazione, un movimento convulsivo nel corpo, specialmente nei piedi. Sarebbe parzialità negare l'influenza fisiologica della musica da ballo e da marcia e volerla ridurre esclusivamente ad un'associazione psicologica d'idee. Ciò che v'ha di psicologico, — lo svegliato ricordo al già noto piacere della danza, — non manca di spiegazione, ma questa non è sufficiente per sè. Questa musica provoca un movimento nei piedi, non perchè essa è musica da ballo, ma è musica da ballo perchè provoca un movimento nei piedi. Chi all'opera si guarda un po' attorno, noterà che le signore accompagnano le melodie vivaci e facili con movimenti del capo, ciò non avverrà mai se si tratti di un adagio anche il più commovente o melodico. Si può conchiudere da ciò, che certi rapporti musicali, specialmente ritmici, agiscono su nervi motori, altri su nervi sensibili? E quando il primo, quando il secondo caso? (1). Il plesso solare, ritenuto tradizionalmente come seggio per eccellenza della sensazione, subisce un' affezione speciale dalla musica, la subiscono forse i nervi simpatici (— nei quali, come altre volte notavami Purkinie, il nome è la più bella cosa —)? Perchè un suono appaia stridulo, sgradevole, un altro puro ed armonioso, è spiegato dall'a-

(1) Quando Carus spiega l'impulso al movimento con ciò, che egli fa originare il nervo acustico nel cervelletto, trasferisce in questo la sede della volizione e deduce da ambidue gli effetti delle sensazioni dell'udito sopra operazioni dell'animo, egli formula così un'ipotesi molto dubbia, perchè l'origine del nervo acustico nel cervelletto non è scientificamente dimostrata.

Harless (*R. Wagner's Handwörterbuch, Artikel: Hören*) attribuisce alla semplice percezione del ritmo, senza alcuna sensazione uditiva, il medesimo impulso al movimento come alla musica ritmica, ciò che ci sembra opporsi all'esperienza.

custica per la regolarità od irregolarità delle scosse d'aria succedentisi a vicenda; — perchè più suoni uditi insieme consonano o dissonano, è spiegato per mezzo del loro andamento non turbato e regolare o turbato ed irregolare (1). Ma queste spiegazioni di *sensazioni uditive* più o meno semplici non possono bastare all'estetico; egli chiede spiegazione del sentimento, e domanda come avvenga che una serie di suoni consonanti desta l'impressione della tristezza, una seconda serie di suoni egualmente consonanti quella della gioia. Perchè stati dell'anima opposti, presentantisi spesso con energia irresistibile, son provocati immediatamente nell'uditore da accordi o da istrumenti differenti, ma di sonorità egualmente pura ed armoniosa?

Che ci consti, la fisiologia non può rispondere a questi problemi. E come lo potrebbe? Essa non sa come il dolore eccita le lagrime, la gioia il riso, — essa non sa che sono gioia e dolore! Per ciò si guardi ognuno dal chiedere ad una scienza soluzioni che essa non può dare (2).

Certamente la ragione di ogni sentimento provocato dalla musica deve trovarsi anzitutto nella maniera determinata, per la quale i nervi sono affetti da un'impressione acustica. Come però un'eccitazione del nervo acustico, eccitazione che noi non possiamo neppur seguire

---

(1) Helmholtz, *Lehre von den Tonempfindungen*. 2.ª edizione, 1870, p. 319.

(2) Uno dei nostri più insigni fisiologi, Lotze, nella *Psicologia medica* (p. 237) dice: « . . . . l'esame delle melodie condurrebbe a confessare che noi non sappiamo assolutamente nulla sulle condizioni nelle quali un passaggio dei nervi da una forma dell'eccitazione all'altra offre una base fisica per i potenti sentimenti estetici che seguono il variare delle successioni sonore. » Altrove, intorno all'impressione piacevole o spiacevole che anche un accordo semplicissimo può produrre sul sentimento, egli dice: « Ci è totalmente impossibile di addurre una ragione fisiologica di questi effetti prodotti da semplici sensazioni, perchè la direzione in cui esse alterano l'azione dei nervi ci è troppo ignota per poter dedurre da essa la grandezza del favore o del turbamento che essa prova. »

sino all'origine del medesimo, giunge alla coscienza quale sensazione determinata, come l'impressione corporale diventa stato dell'anima, la sensazione finalmente sentimento, — tutto ciò risiede al di là dell' oscuro ponte che nessun esploratore ha passato ancora. Sono circonlocuzioni in mille forme dell' enigma primitivo: dei rapporti del corpo coll'anima. Questa sfinge non si precipiterà mai dalla sua roccia (1).

Ciò che la fisiologia offre alla scienza della musica è di somma importanza per la conoscenza delle impressioni uditive in sè; in rapporto a che può farsi ancor qualche progresso; per la questione principale della musica ne dubitiamo.

Da queste cose risulta, quanto all' estetica musicale, la considerazione, che quei teoretici, che edificano il principio del bello sui sentimenti, sono scientificamente perduti, perchè essi non possono saper nulla sopra la natura di questo rapporto, dunque, nel caso migliore, non possono che indovinare o fantasticare intorno al medesimo. Dal punto di vista del sentimento non potrà mai procedere una definizione artistica o scientifica della musica. Dalla pittura delle impressioni subbiettive, che il critico riceve ascoltando una sinfonia, egli non determinerà il valore nè l' importanza di essa; così, sulla base dei sentimenti, non potrà insegnar nulla al giovane compositore. Quest'ultimo punto è importante. Poichè, se il rapporto di determinati sentimenti con certe forme musicali d'espressione esistesse così sicuramente, come si è propensi a credere, e come dovrebbe esistere per pretendere all' importanza attribuitagli, sarebbe facil cosa condurre presto il giovine compositore sino all'altezza dell'efficacia musicale più eccitante.

(1) Una conferma recente e piena di valore la trovo nella quarta edizione del *Discorso di Dubois-Reymond al Congresso dei naturalisti* a Lipsia nel 1872.

E a ciò in realtà si aspirava. Mattheson insegna, nel terzo capitolo del suo *Perfetto direttore d' orchestra*, come debbansi rendere musicalmente superbia, umiltà e tutte le passioni, dicendo, per esempio « che le invenzioni musicali » adatte alla gelosia « debbono aver tutte qualche cosa di sdegnoso, di contrariato, di dolente. » Un altro maestro del secolo passato, Heinchen, nel suo *Basso fondamentale*, dà otto fogli d' esempî destinati a mostrare come la musica debba esprimere la furia, l'alterco, la magnificenza, l'angoscia, l'amore » (1). Ora, a simili ricette non manca che la formola del libro di cucina « Si prenda », e il segno medico m. d. s. Da simili sforzi si forma, se non altro, la convinzione, che regole d'arte speciali sono al tempo stesso sempre troppo ristrette o troppo larghe.

Queste regole, in sè prive d' ogni base, date per svegliare musicalmente sentimenti determinati, appartengono tanto meno all' estetica, in quanto che l' effetto a cui si mira non è puramente estetico, ma una parte inseparabile del medesimo è corporale. La ricetta estetica dovrebbe insegnare come il compositore produca il bello nella musica e non sentimenti a piacere nell'uditorio. Come queste regole siano del tutto impotenti in realtà, lo mostra la considerazione sul come dovrebbero essere miracolose. Poichè, se l'effetto d' ogni elemento musicale sul sentimento fosse necessario e dimostrabile, si potrebbe suonare sull'animo dell'uditore come sulla tastiera del pianoforte. Ed in caso che vi si giungesse, sarebbe con ciò compiuto

(1) Preziosi sono gli insegnamenti del signor consigliere intimo e dottore in filosofia Von Böklin, il quale, a pagina 34 del suo libro *Fragmente zur höheren Musik* (1811) dice, fra le altre cose: « Ammesso che il compositore voglia rappresentare un uomo offeso, è d'uopo che dalla sua musica emani esteticamente calore su calore, colpo su colpo, e un canto nobile di estrema vivacità; bisogna sentire il furore nelle parti medie e che l'uditore riceva delle scosse terribili. »

l'ufficio dell'arte? A questi termini si riduce la questione e si nega da sè stessa. Bellezza puramente musicale è la vera forza del compositore. Appoggiato ad essa, egli cammina sicuro attraverso i rapidi flutti del tempo, nei quali, stando per annegare, il sentimento non gli offre neppure una festuca.

È chiaro che le nostre due questioni, — cioè, quale carattere speciale distingua l'effetto della musica sul sentimento, e se questo carattere sia essenzialmente di natura estetica, si risolvono mediante la conoscenza d'un solo e medesimo fattore: l'azione intensiva sul *sistema nervoso*. In questa risiede la forza speciale, lo speciale carattere determinato, con cui la musica, paragonata con ogni altr'arte che non agisce col mezzo dei suoni, è in grado d'eccitare sentimenti.

Ma quanto più preponderante l'effetto di un'arte si mostra dal lato corporale, cioè patologico, tanto più piccola è la sua parte estetica; una proposizione che, in verità, non si può invertire. Quindi nella produzione e comprensione musicale è necessario porre in rilievo un altro elemento, che rappresenta la parte estetica pura di quest'arte e, come contrasto all'eccitazione specificamente musicale dei sentimenti, si avvicina alle condizioni estetiche generali delle altre arti. Questo è la *contemplazione pura*. Noi considereremo nel capitolo seguente la forma particolare in cui essa si mostra nella musica, più i multiformi rapporti che essa contrae colla nostra vita morale.

V.

L'estetica, in opposizione alla patologia, nella maniera di sentire la musica.

NULLA ha ritenuto così sensibilmente lo sviluppo scientifico dell'estetica musicale, come il valore eccessivo, che si unì agli effetti della musica sui sentimenti. Più rimarchevoli presentaronsi questi effetti, più si esaltarono come araldi di bellezza musicale. Noi abbiamo veduto, al contrario, che precisamente alle più energiche impressioni cagionate dalla musica è mescolata la più gran somma di eccitazione corporale per parte dell'uditore.

Quanto alla musica, quest'azione intensiva sul sistema nervoso riposa non tanto nel suo momento artistico, il quale anzi procede dallo spirito e si volge allo spirito, quanto piuttosto nel materiale di essa, nel quale la natura ha generato quella impenetrabile affinità elettiva fisiologica. È l'elementare della musica, il suono ed il movimento, che s'impadronisce dei sentimenti inermi di tanti

amatori di musica e pone loro catene, al cigolìo delle quali si divertono tanto. Lontana sia da noi l'intenzione di voler limitare i diritti del sentimento sulla musica. Ma questo sentimento, che di fatto si accoppia più o meno colla contemplazione pura, non può avere valore artistico che quando esso resti conscio della sua origine estetica, cioè della gioia nel bello e precisamente in questo bello determinato.

Se manca questa coscienza, se manca la contemplazione libera del determinato bello artistico e l'anima non si sente sorpresa che dalla potenza fisica dei suoni, l'arte può allora accreditarsi tanto meno questa impressione, quanto più è forte. Il numero di coloro che ascoltano o propriamente sentono musica in questa maniera è molto considerevole. Lasciando agire su di essi l'elementare della musica in sensibilità passiva, essi cadono in un'eccitazione vaga, trascendentalmente sensuale, determinata soltanto dal carattere affatto generale del lavoro. Il loro stato, rispetto alla musica, non è contemplativo, ma patologico; è un fantasticare continuo, un sentimento vago, un'esaltazione di spirito, uno stato di sospensione, d'inquietudine nel vuoto sonoro. Facciamo udire al musicista sentimentale più pezzi di musica di carattere uguale, per esempio di gioia rumorosa: egli rimarrà così nello stesso ciclo d'impressioni. Il suo sentimento si assimila solamente ciò che v'ha di analogo in questi pezzi, cioè il movimento nel rumore e nella gioia, mentre lo speciale d'ogni composizione, l'artisticamente individuale sfugge alla sua comprensione. L'uditore musicale procederà precisamente al contrario. La forma artistica speciale d'una composizione, ciò che le conferisce carattere d'originalità tra una dozzina di esse d'effetto somigliante, domina con tal prevalenza la sua attenzione, che egli non annette che importanza debolissima all'espressione del sentimento. La recezione isolata d'un con-

tenuto astratto del sentimento, invece del fenomeno artistico concreto, è assai caratteristica in quello sviluppo della comprensione musicale. Soltanto la veemenza d' un vivo raggio di luce ha con quella una frequente analogia, cioè, quando essa impressiona taluno in maniera che egli non può rendersi conto del paesaggio che è rischiarato. Così si assorbe grossamente una sensazione totale, non motivata, e per ciò tanto più penetrante (1).

Sdraiati e sonnecchianti nella loro poltrona, quegli entusiasti si lasciano portare e cullare dalle vibrazioni dei suoni, invece di considerarle con guardo fermo e attento. Che tutto vi cresce sempre più intensivo, decresce, esulta o freme, li trasporta in uno stato indefinito di sensazione, che essi sono così innocenti di credere puramente estetica. Essi costituiscono il pubblico *più grato* e quello che possiede i requisiti migliori per discreditare colla maggior sicurezza la dignità della musica. Il carattere estetico del piacere spirituale sfugge alla loro maniera d' ascoltare; un sigaro fino, un piatto ghiotto, un tiepido bagno offre loro inscientemente ciò che una sinfonia. Dalla comodità pacifica e spensierata degli uni alla pazza estasi degli altri il prin-

(1) Il duca innamorato, nella *Twelfth Night* di Shakespeare, è una personificazione poetica di questa maniera d'ascoltar musica. Egli dice:

If music be the food of love, play on.
. . . .
O, it came o' er my ear like the sweet south
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour.

(Se la musica è l'elemento dell' amore, continuate a suonare).
. . . .
(Oh! essa giungeva al mio orecchio come il dolce vento meridionale che soffia sopra un cespo di viole e scorre carico di soave odore).

Più innanzi nel secondo atto, egli grida:

Give me some music. . . . . .
Methought it did relieve my passion much.
(Datemi un po' di musica. . . . . . Mi sembrò ch'essa calmasse molto i miei ardori).

cipio è il medesimo, il piacere nell' elementare dèlla musica. Del resto l' epoca nostra ha portato una magnifica scoperta, superiore d'assai a quest'arte per uditori, i quali senza veruna partecipazione dello spirito non cercano nella musica che il *precipitato* del sentimento. È l'etere solforico, il cloroformio. In fatti, questi mezzi ci producono per incanto un'ebbrezza gradevolissima, che agita tutto il nostro organismo come un sogno delizioso — senza la volgarità del vino, che non è tuttavia privo d' influenza musicale.

Così comprese, le opere musicali si schierano coi prodotti della natura, il cui godimento può entusiasmarci, ma non forzarci a guidare il nostro pensiero secondo uno spirito scientemente creatore. Il dolce odore dell'acacie si può fiutare ad occhi chiusi, sognando. Creazioni dello spirito umano lo vietano affatto, se non debbono discendere al grado di piaceri materiali della natura.

Non c'è arte nella quale ciò sia possibile in sì alto grado come nella musica, la cui parte materiale permette almeno un piacere cui lo spirito partecipa nullamente. Già la sua natura temporanea, fuggitiva, l' avvicina in modo critico all'atto della consumazione.

Un quadro, una chiesa, un dramma non si possono *assaporare*, un'aria benissimo. Così nessun'altra arte si presta a tale servizio accessorio. Le migliori composizioni possono esser eseguite come musica da convito, per facilitare la digestione dei fagiani. La musica è la più indiscreta ed alla sua volta la più condiscendente delle arti. L'organetto, che si pianta davanti alla nostra casa, s'è costretti a *sentirlo*, ma d' *ascoltare* non s' ha bisogno neppure una sinfonia di Mendelssohn.

La maniera biasimata d'ascoltar musica non è, del resto, identica al piacere che prende il pubblico ingenuo nella parte semplicemente materiale della stessa, mentre il senso ideale non è riconosciuto che dall' intelligenza colta. La

comprensione grossolana di un pezzo di musica non si pasce della parte propriamente materiale, della ricca varietà delle successioni sonore, ma della loro idea totale astratta, percepita come sentimento. Con ciò è posta in chiaro la posizione specialissima, che il senso spirituale occupa nella musica rispetto alle categorie della *forma* e del *soggetto*. Per abitudine, si considera il sentimento che spira a traverso un lavoro musicale come il soggetto, l'idea, l'intrinseco valore spirituale del medesimo, all'opposto le determinate successioni di suoni, artisticamente prodotte, come semplice forma, come l'immagine, l'abito materiale del sentimento. Ma la *parte specifica* della musica è precisamente la creazione dello spirito artistico, col quale si congiunge di piena intelligenza lo spirito contemplativo. È in queste forme sonore concrete che risiede la sostanza spirituale della composizione, non nella vaga impressione totale di un sentimento astratto. La forma pura (la combinazione de' suoni), opposta al sentimento, preteso contenuto, è il *contenuto* vero, il vero soggetto della musica, è la musica stessa: mentre il sentimento provocato non si può chiamare nè soggetto nè forma, ma effetto. Così la presunta parte materiale, che rappresenta, è precisamente l'emanazione diretta dello spirito, mentre ciò che si pretende l'oggetto rappresentato, l'effetto sul sentimento, è insito nella materia del suono e dipende, per una buona metà, da leggi fisiologiche.

Dalle considerazioni precedenti si deduce facilmente il valore giusto dei così detti *effetti morali* della musica, vantati di preferenza dagli antichi autori come riscontro brillante a quelli *fisici* già menzionati. Poichè ivi la musica neppure di lontano è gustata come bello, ma è sentita come forza bruta della natura, che spinge fino ad agire inscientemente, così noi siamo proprio all'opposto d'ogni carattere estetico. Del resto sappiamo ciò che questi pretesi effetti morali hanno di comune coi fisici riconosciuti.

Il creditore insistente che la musica del suo debitore commove, tanto che gli condona la somma intera (1), è spinto a ciò non altramente che l'uomo tranquillo, attratto repentinamente alla danza da un motivo di valzer. Il primo è mosso più dagli elementi spirituali: armonia e melodia, il secondo dal ritmo, elemento più materiale. Nessuno dei due agisce spontaneamente, nessuno dominato da superiorità spirituale o da bellezza etica, ma in conseguenza di speciali eccitazioni nervose. La musica scioglie loro i piedi o il cuore, come il vino la lingua. Tali vittorie non attestano che la debolezza del vinto. Subire emozioni non motivate, frivole, senza scopo, da una potenza che non sta in rapporto alcuno colla nostra volontà e col nostro pensiero, è indegno dello spirito umano. Di più, se uomini si lasciano trasportare dall' elementare di un'arte al punto da non essere più padroni delle loro libere azioni, non ci sembra questa una gloria per l' arte, e molto meno per quegli stessi eroi.

La musica non ha la precisione, tuttavia la sua influenza intensiva sui sentimenti fa sì che essa può gustarsi in questa tendenza. Ecco il punto nel quale hanno radice le vecchie accuse contro quest' arte; cioè che essa snervi e indebolisca.

Quando della musica si fa un mezzo per provocare emozioni indefinite, un alimento della facoltà di sentire in sè, quel rimprovero è troppo vero. Beethoven diceva che la musica dovrebbe per l'uditore *trar fuoco dallo spirito.* Bene osservato: *dovrebbe.* Ma lo sviluppo energico e riflessivo dell' uomo non rattiene un fuoco stesso prodotto ed alimentato dalla musica?

In ogni caso, quest' attacco diretto contro l' influenza

(1) È narrato dal cantante napoletano Palma e da altri (*Anecdotes on music,* by A. Burgh, 1814).

della musica ci sembra più degno che l'elogio eccessivo della medesima. Come gli effetti fisici della musica sono in rapporto diretto coll'irritazione morbosa del sistema nervoso che loro si offre, così cresce l'influenza morale dei suoni colla mancanza di cultura dello spirito e del carattere. Più piccola è la resistenza della cultura, più violenti sono le scosse di tale potenza. Com'è noto, la musica produce l'effetto più forte sui selvaggi.

Ciò non iscoraggia i nostri moralisti musicali. Essi cominciano, quasi preludiando, con numerosi esempî, i quali mostrano che sino gli animali cedono alla potenza dei suoni. È vero; lo squillo della tromba empie il cavallo di coraggio e l'incita alla battaglia, il violino eccita l'orso a dei tentativi di ballo, il tenero ragno ed il sentimentale elefante si dondolano prestando orecchio ai suoni graditi. Ma è poi veramente così onorevole essere entusiasta di musica in simile compagnia?

Alle curiosità degli animali seguono le meraviglie umane. Esse sono per lo più nel gusto d'Alessandro il Grande, il quale diede nelle furie al suono del flauto di Timoteo, poi del canto lo calmò. Così un re di Danimarca meno conosciuto, Ericus bonus, per convincersi della vantata potenza della musica, fece suonare davanti a sè un famoso musicante ed allontanar prima tutte le armi. L'artista eccitò, colla scelta delle sue modulazioni, prima tristezza, poi gioia in tutti gli animi. Egli seppe portare quest'ultima sino al delirio. « Il re stesso si precipitò dalla porta, afferrò la spada ed uccise quattro dei circostanti. » (*Albert Krantzius*, *Dan.* lib. V, cap. III). E questo era sempre il *buon Erico.*

Se simili effetti morali della musica fossero ancora all'ordine del giorno, non si riescirebbe probabilmente, per intima ribellione, ad esprimersi ragionevolmente su questa potenza magica, che, sovrana, opprime e conturba lo spi-

rito umano senza curarsi dei suoi pensieri e delle sue risoluzioni.

Tuttavia la considerazione, che i più i famosi di questi trofei musicali appartengono all'antichità canuta, è propria per guadagnare alla cosa un punto di vista storico.

Non v' ha dubbio che la musica ebbe, presso i popoli antichi, un' influenza molto più immediata che presentemente, perchè appunto l' umanità nei suoi gradi primitivi di cultura è molto più vicina ed abbandonata all'elementare di tutte le cose che più tardi, quando la coscienza e il libero arbitrio entrano nel loro diritto. A questa suscettibilità naturale prestò abbondante soccorso lo stato speciale della musica nell' antichità greca. Essa non era arte nel senso che noi v' annettiamo. Suono e ritmo agivano in una quasi isolata sussistenza per sè e rappresentavano poveramente il posto delle forme ricche, ingegnose, che costituiscono la musica odierna. Tutto ciò che è noto sulla musica di quei tempi, si può riassumere con certezza in un' azione puramente sensuale, ma in compenso raffinata in questa restrizione. Musica nel significato moderno, artistico, non esisteva nell'antichità classica, altrimenti non si sarebbe perduta, per lo sviluppo delle età seguenti, più della poesia, della scultura e dell'architettura. Non appartiene qui, al titolo scientifico, la preferenza dei Greci per uno studio fondamentale delle loro più sottili relazioni dei suoni.

Il difetto d' armonia, l' imbarazzo della melodia nei limiti più stretti dell'espressione a modo di recitativo, infine l' inettezza del vecchio sistema dei suoni a conquistare, per lo sviluppo, una ricchezza di forme veramente musicali, rendevano impossibile un' importanza assoluta della musica come arte dei suoni; così essa fu impiegata quasi mai indipendente, ma sempre in unione colla poesia, colla danza, colla mimica, per conseguenza quale complemento

delle altre arti. La musica non era destinata che a dare animo mediante le pulsazioni ritmiche e la varietà delle gradazioni sonore; finalmente, come aumento intensivo di declamazione, essa doveva commentare parole e sentimenti. La musica agiva principalmente secondo la sua parte *sensuale* e *simbolica*. Ristretta a questi fattori, essa li dovette sviluppare per tale concentrazione e renderli di efficacia più grande, anzi più raffinata. L'arte moderna non conserva il raffinamento del materiale melodico fino all'impiego dei quarti di tono e del *genere musicale enarmonico*, nè la caratteristica speciale delle tonalità e la loro stretta adattazione alla parola nel parlare e nel canto.

Questi rapporti musicali, così perfezionati, trovarono per il loro stretto circolo una sensibilità molto più viva negli uditori. Come l'orecchio dei Greci era esercitato a percepire intervalli piccolissimi più facilmente del nostro, allevato nel temperamento pendente, così anche l'animo di quei popoli era molto più accessibile alle modificazioni prodottevi dalla musica e di esse molto più avido di noi, che inchiudiamo nella creazione artistica della musica un piacere contemplativo che paralizza l'influenza elementare della medesima. Così si comprende bene l'azione più intensiva della musica nell'antichità.

Lo stesso ragionamento spiega una modesta parte dei fatti che ci sono narrati sull'effetto speciale dei diversi modi presso gli antichi. Essi acquistano un motivo di spiegazione nella separazione rigorosa, colla quale i singoli modi si adoperarono a determinati scopi e si mantennero distinti. Il modo dorico usavano gli antichi per soggetti serî, specialmente religiosi; col frigio infiammavano coraggio negli eserciti; il lidio esprimeva tristezza e duolo, e l'eolio risuonava tra il vino e l'amore. Con questa rigorosa separazione, scientemente applicata, di quattro modi principali per altrettante classi di sentimenti, e mediante la

loro conseguente unione colle sole poesie che a questi modi s'adattavano, l'orecchio e l'animo dovettero acquistare involontariamente una decisa tendenza a riprodurre in un attimo, al risuonar d'una musica, il sentimento corrispondente al modo della stessa. Sulla base di uno sviluppo così limitato, la musica era accompagnatrice indispensabile, sommessa di tutte le arti, era mezzo a fini pedagogici, politici e ad altri, essa era tutto fuorchè arte indipendente. Se bastavano alcuni suoni frigi ad incoraggiare i soldati contro il nemico, o canzoni doriche per assicurare la fede delle mogli, il marito delle quali era assente, la decadenza del sistema musicale greco può esser deplorata da generali e da mariti, — l'estetico ed il compositore non lo desidereranno di nuovo.

Noi opponiamo a quelle emozioni patologiche la contemplazione pura e conscia del lavoro musicale. Questa contemplativa è la sola forma artistica, vera d'ascoltare; di fronte ad essa la rozza passione del selvaggio e l'esaltata del dilettante cadono in una stessa classe. Al bello corrisponde l'idea di *godere*, non quella di *soffrire*, come la parola *Kunstgenuss* (piacere artistico) esprime sensatamente in tedesco. I sentimentali ritengono eresia contro l'onnipotenza della musica, se qualcuno evita i tumulti, le rivoluzioni del cuore, che essi trovano in ogni pezzo di musica ed alle quali s'abbandonano ingenuamente. Quegli è *freddo*, un *apatista*, un *uomo prosaico*. E sia. Nobile e forte è l'impressione che si riceve seguendo lo spirito creatore, che ci rivela, come per incanto, un mondo di elementi nuovi, li attrae l'uno all'altro in tutti i rapporti immaginabili, e così di seguito edifica, atterra, produce ed annienta, dominando tutta quanta la ricchezza di un campo che nobilita l'orecchio e ne fa lo strumento più fino e più perfezionato dei sensi. Non una pretesa passione produce in noi un'affezione simpatica. Collo spirito lieto e sereno, in

preda a un vivo ed intimo piacere, noi osserviamo il lavoro d'arte che ci passa innanzi, e riconosciamo ciò che Schelling chiama così bene la *nobile indifferenza del bello* (1). Questo intimo godimento, coll'attività dello spirito, è il compenso della maniera più degna, più salutare, ma non più facile, di ascoltar musica.

Il fattore più importante nello stato dell'anima che accompagna la comprensione d'un lavoro musicale e la rende un piacere, è il più delle volte negletto: è la soddisfazione che prova l'uditore a seguire continuamente l'idea del compositore, a correre avanti, a trovarsi ora confermato, ora gradevolmente deluso nelle sue congetture. S'intende che questo corso intellettuale dall'una parte e dall'altra, questo continuo dare e ricevere, ha luogo inscientemente e colla rapidità del lampo. Solo quella musica che produce e compensa questa successione spirituale, la quale potrebbe dirsi una *riflessione* dell'immaginazione, offrirà un vero piacere *artistico*. Senza attività dello spirito non v'ha piacere estetico. Ma questa forma d'attività è eminentemente propria della musica, per ciò che le sue produzioni non sono ferme ed inalterabili, nè si presentano d'un tratto, ma si rivelano all'uditore, sviluppandosi progressivamente al suo orecchio, quindi non esigono che egli mantenga od interrompa a piacere la contemplazione ammissibile, ma che le accompagni costantemente e con rigorosa attenzione. Questo accompagnamento, in composizioni complicate, può crescere fino a diventare un vero lavoro dello spirito, e tale, che molti singoli individui e sino intere nazioni non possono imprendere che assai difficilmente. L'assoluto dominio melodico della voce acuta presso gli Italiani ha la sua ragione nell'agio di spirito di questo popolo, pel quale uno sforzo intellettuale persi-

(1) *Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur.*

stente è inconseguibile, mentre l' uomo del Nord ama di seguire un tessuto artistico di intrecci armonici e contrappuntici. Perciò in uditori, l' attività spirituale dei quali è poca, il piacere è tanto più facile, e tali briachi insaziabili di musica possono consumarsene delle masse, davanti alle quali lo spirito artistico indietreggia tremando.

L'elemento spirituale necessario in ogni piacere artistico sarà attivo in gradi assai diversi in uditori del medesimo lavoro musicale; in nature sensuali e sentimentali può discendere al suo minimo e diventare criterio in individui nei quali domina l'intelligenza. Il vero *giusto mezzo* deve, a nostro avviso, inclinare un po' da quest'ultimo lato. Ad inebbriare, la debolezza si presta mirabilmente; ma una maniera d'ascoltare veramente estetica è per sè sola un'arte (1).

La crapula sentimentale è principalmente cosa di que-

---

(1) Al temperamento romantico e sregolato di W. Heinse doveva perfettamente convenire ch'egli prescindesse dalla bellezza musicale determinata a favore dell' impressione vaga del sentimento. Nell' *Ildegarde di Hohenthal* giunge fino a dire: « La vera musica va sempre direttamente allo scopo di trasmettere negli uditori il senso delle parole e il sentimento così facilmente e gradevolmente, che ad essa (alla musica) non si bada. Tale musica dura eternamente, essa è naturale al punto, *che non ci si fa attenzione,* e ne spicca solo il senso delle parole.

All' opposto, si gusta esteticamente la musica quando ci si *bada* completamente, quando ci si presta tutta l' *attenzione* possibile e si è immediatamente consci d'ogni sua bellezza. Heinse, al cui naturalismo geniale noi non rifiutiamo il tributo dell'ammirazione convenevole, è stato stimato molto più di quel che vale quanto alla poesia, e più ancora quanto alla musica. Nella penuria di buoni scritti intorno a questa, si è abituati a trattare e citare Heinse come un eccellente estetico musicale. Ma poteva realmente sfuggire come in questo autore spesso, dopo alcune giuste osservazioni, irrompa una proluvie di scipitezze e di patenti errori, così che si rimane senz'altro attoniti a tale difetto di cultura? Oltre a ciò il torto giudizio estetico di Heinse va di pari passo colla sua ignoranza musicale, come dimostrano le analisi delle opere di Gluck, di Jommelli, di Traetta e d'altri, dalle quali invece di ammaestramenti artistici non si riportano che entusiastiche esclamazioni.

gli uditori, i quali non posseggono cultura sufficiente alla comprensione del bello musicale. Nella musica il profano sente il più, l'artista il meno. Più la facoltà estetica è sviluppata nell'uditore (come la bellezza estetica nel lavoro), più essa paralizza l'influenza dei semplici elementi. Per ciò il venerabile assioma dei teoretici: *Una musica tetra sveglia in noi mestizia, una briosa ci eccita allegrezza,* preso assolutamente, non è sempre giusto. Se ogni vuoto *Requiem,* ogni fragorosa marcia funebre, ogni adagio piangoloso avesse il potere di renderci tristi — chi vorrebbe vivere lungo tempo in queste condizioni? Ma se una composizione musicale ci guarda cogli occhi chiari della bellezza, noi ne godiamo, avesse per soggetto tutti i dolori del secolo.

Il profano e l'uomo di sentimento domandano volentieri se una musica sia triste o allegra — il musicista, se buona o cattiva. Questo piccolo parallelo dà un'idea chiara della posizione diversa in cui le due parti stanno davanti al sole.

Quando noi dicemmo che in un lavoro musicale il nostro piacere estetico si misura in ragione del valore musicale di quello, ciò non impedisce però che talora un semplice suono di corno, una canzone montanina, possano commoverci più della miglior sinfonia. Ma in tal caso, la musica entra nella classe delle bellezze naturali. La cosa udita non ci appare come questo determinato quadro in suoni, ma come questa determinata maniera di effetto naturale, e, corrispondendo al carattere dell'ambiente, può vincere in potenza ogni piacere artistico. V'ha dunque una prevalenza d'impressione che l'elementare può raggiungere sopra l'artistico, ma l'estetica, come scienza del bello in arte, ha da comprendere la musica dalla parte esclusivamente artistica, per ciò riconoscere de'suoi effetti soltanto quelli, che essa, come prodotto dello spirito umano,

offre alla contemplazione pura, mediante una determinata conformazione di quei fattori elementari.

Ma la condizione più necessaria ad una comprensione estetica della musica è che si ascolti il lavoro musicale per sè stesso, quale esso sia e colla recettibilità qualunque di chi ode. Appena s'impiega la musica solo come mezzo per provocare in noi una certa disposizione morale, come accessorio, decorazione, essa cessa di agire come arte pura. L'elementare della musica è confuso spessissimo colla bellezza artistica della medesima, è presa dunque una parte pel tutto, cagionando per ciò una confusione senza nome. Centinaia di giudizî pronunciati sulla *musica* non valgono per questa, ma per l'effetto materiale de' suoi elementi.

Quando Enrico IV, nella tragedia omonima di Shakespeare (II Parte, IV. 4), morente si fa far della musica, non è certamente per udire la composizione eseguita, ma per esser cullato, sognando, dai suoni. Così Porzia e Bassanio, nel *Mercante di Venezia*, non saranno disposti, durante la scelta fatale del cofanetto, ad attendere alla musica. G. Strauss ha scritto nei suoi valzer della musica piacevole, anzi ingegnosa, — essa cessa di esserlo, appena si voglia ballarla in tempo. In questi casi è affatto indifferente qual musica si eseguisce, purchè essa abbia il carattere fondamentale richiesto. Ma dov'è indifferenza per l' individuale, là domina effetto sonoro, non musica. Quegli solo ha veramente sentito e gustato, che riporta con sè non solo l'effetto generale e secondario del sentimento, ma si assimila l'idea determinata, indimenticabile di questo lavoro musicale. Quelle impressioni solenni sul nostro animo e la loro alta importanza psichica e fisiologica non possono impedire che la critica discerna dappertutto ciò che in un effetto esistente è artistico, ciò che è elementare. Una contemplazione estetica deve comprendere la musica non tanto come causa, quanto come effetto, non come agente produttore, ma come prodotto.

Così spesso come l' effetto elementare della musica, si confonde la sua essenza universalmente armonica, moderatrice e comunicante riposo e moto, dissonanza e consonanza, colla musica stessa. Lo stato presente della musica e della filosofia non ci permette, nell'interesse d'ambedue, di estendere l' idea *Musica* a tutte le arti e scienze, sì come alla cultura di tutte le forze morali, come fecero i Greci. La famosa apologia della musica nel *Mercante di Venezia*, V, I (1), riposa in tale confusione della musica stessa collo spirito dell' eufonia, della concordanza, della misura che la regge. In passi simili si potrebbe sostituire, senza grave alterazione, la parola musica con *poesia*, *arte*, anzi *bellezza* in generale. Che dalla serie delle arti si usa mettere innanzi la musica, questa lo deve alla potenza ambigua della sua popolarità. I versi che seguono quelli citati informino: vi è altamente vantato l'effetto calmante dei suoni sulle fiere, la musica riappare lodata.

Gli esempî più istruttivi li offrono le « esplosioni musicali » di Bettina, come Gœthe chiama le lettere di lei sulla musica. Vero prototipo d' ogni vago entusiasmo per la musica, Bettina mostra come si possa abusivamente estendere l'idea di quest'arte, per passarvi a proprio agio tutte le fasi progressive possibili. Colla pretensione di parlare della musica stessa, essa ragiona continuamente dell'impressione vaga che questa esercita sull'animo suo, e la cui voluttuosa allucinazione essa, di proposito, allontana da ogni pensiero, da ogni esame. In una composizione musicale vede sempre un prodotto naturale imperscruta-

---

(1) « The man that hath no music in himself,
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds.
Is fit for treasons, stratagems, and spoils; etc. »

(L'uomo che non ha musica in sè stesso, che non commuove punto un dolce accordo di suoni, è proprio ai tradimenti, alle insidie ed alle rapine).

bile, e non comprende la musica, che puramente fenomenologica. *Musica*, *musicali* chiama Bettina innumerevoli fenomeni, i quali non hanno comune con quest' arte che l' uno o l' altro elemento della stessa: consonanza, ritmo, eccitazione dei sentimenti. Ora, non si tratta di questi fattori, ma della maniera specifica colla quale essi, combinati e foggiati artisticamente, appaiono come musica. S' intende che la signora, ebbra di musica, vede grandi musicisti in Gœthe, in Cristo, sebbene dell'ultimo nessuno sa se lo fu, del primo sa ognuno che non lo è stato.

Noi rispettiamo il diritto delle culture storiche e della libertà poetica. Comprendiamo che Aristofane, nelle *Vespe*, chiami uno spirito colto *saggio e musicale* (σοφὸν καὶ μουσικόν), e troviamo sensata l'espressione del conte Reinhardt, che Oehlenschläger avesse *occhi musicali*. Tuttavia considerazioni scientifiche non debbono mai attribuire o supporre alla musica un'altra idea, fuorchè l'*estetica*, se non si deve rinunziare ad ogni speranza di veder consolidata in futuro questa scienza ancora vacillante.

VI.

I rapporti della musica colla natura.

Il rapporto colla natura è, per ogni cosa, il primo, il più rispettabile e il più fecondo. Chi solo alla sfuggita ha toccato il polso al tempo, sa come il dominio di questa idea vada potentemente aumentando. Secondo lo spirito moderno d'esame, un'attività così preponderante si dirige verso il lato naturale di tutti i fenomeni, che gli studî anche i più astratti gravitano sul metodo delle scienze naturali. Anche l'estetica, se non vuol condurre una semplice vita apparente, deve conoscere la radice nodosa così come la fibra delicata per la quale ogni singola arte aderisce al suolo della natura. E precisamente per l'estetica il rapporto della musica colla natura è fecondo delle conseguenze più importanti. L'esame delle sue più difficili materie, la soluzione delle sue questioni più controverse dipende dal giusto apprezzamento di questo rapporto.

Le arti, considerate dapprima come recettive, e non ancora come agenti alla loro volta, — stanno in doppia relazione colla natura che ne circonda: prima mediante il materiale rozzo, corporeo, dal quale esse creano, poi mediante il bel soggetto, che esse trovano da trattare artisticamente. In ambedue i requisiti, la natura si contiene colle arti quale dispensatrice materna della dote prima e più importante. Val la pena di osservare rapidamente questo corredo nell' interesse dell'estetica musicale, e di verificare ciò che la natura, ragionevolmente e per ciò inegualmente liberale, ha fatto per la musica.

Se si esamina fino a qual punto la natura offre materiale alla musica, ne segue che essa lo fa nel senso estremo del materiale rozzo, che l'uomo costringe a render suono. Il minerale muto dei monti, il legno del bosco, la pelle e gli intestini degli animali sono tutto ciò che noi troviamo per preparare il materiale di costruzione della musica, del suono puro. Dunque noi non riceviamo dapprima che materiale per materiale; quest'ultimo è il suono puro, determinato secondo altezza e profondità, cioè misurabile. Esso è condizione prima e indispensabile della musica. Questa lo combina e lo foggia qual melodia ed armonia, i due fattori principali della musica. Essi non trovansi nella natura, ma sono creazioni dello spirito umano.

Le successioni ordinate di suoni misurabili, ciò che noi chiamiamo melodia, non l'osserviamo nella natura neppure nei più scarsi rudimenti: i suoi fenomeni sonori mancano di proporzione intelligibile e non sono riducibili alla nostra scala. La melodia è il *punto zampillante*, la vita, la forma prima della musica; ad essa è annodata ogni altra determinazione, ogni comprensione del contenuto.

Come la melodia, la natura, questa grande armonia di tutti i fenomeni, ignora l'armonia nel senso musicale, cioè consonanza di determinati suoni. Ha mai udito qualcuno

un accordo perfetto nella natura, un accordo di sesta o di settima? Come la melodia, anche l'armonia (solo in più lento sviluppo) è un prodotto dello spirito umano.

I Greci non conoscevano armonia, ma cantavano all'ottava o all'unissono, come anche oggidì quei popoli asiatici, presso i quali soprattutto si trova canto. L'uso delle dissonanze (alle quali appartenevano anche la terza e la sesta) cominciò a poco á poco nel XII secolo, e fino al quindicesimo si limitò a passaggi sull'ottava. Ciascuno degli intervalli, che servono alla nostra armonia, dovette essere acquistato separatamente, e non bastò spesso un secolo a tale semplice conquista. Il popolo dell' antichità più sviluppato nell'arte e i dotti musicisti nel principio del medio evo non sapevano ciò che sanno le nostre alpigiane: cantare in terze. E però coll'armonia non è già apparsa nuova luce, ma s' è fatto giorno per la prima volta. « Tutta la creazione musicale data da quell'epoca. » (Nägeli).

Armonia e melodia mancano dunque nella natura. Solo un terzo elemento nella musica, il sostegno dei due primi, esiste già prima e fuori dell'uomo: il ritmo. Nel galoppo del cavallo, nello strepito del mulino, nel canto del merlo e della quaglia si palesa un'unità, nella quale frazioni succedentisi di tempo si riuniscono e formano un tutto distinto. Non tutti, ma molti fenomeni sonori della natura sono ritmici. E invero domina in essa la legge del ritmo binario, elevazione ed abbassamento, attrazione e repulsione. Ciò che separa questo ritmo della natura dalla musica umana non è difficile a determinarsi. Nella musica non v' ha ritmo esistente isolatamente, ma solo armonia e melodia, le quali si manifestano ritmicamente. Nella natura, il ritmo non sostiene nè melodia nè armonia, ma semplici vibrazioni aeree incommensurabili. Il ritmo, unico elemento primitivo musicale nella natura, è anche il primo svegliato nell' uomo, sviluppatosi il più prontamente nel

bambino, nel selvaggio. Quando gli isolani del mare del sud battono insieme, e con ritmo, pezzi di metallo o verghe di legno, emettendo urli incomprensibili, quella è musica *naturale* poichè *non è* musica. Ma ciò che udiamo cantare da un contadino tirolese, nel quale apparentemente non è penetrata alcuna traccia d'arte, è musica assolutamente *artificiale:* l'uomo crede davvero di *cantare come gli crebbe il becco*, ma per render ciò possibile, il seme dovette produrre da secoli.

Noi avremmo esaminati così gli elementi della nostra musica e trovato che l'uomo non imparò a far musica dalla natura. In quale maniera ed attraverso quali fasi s'è perfezionato il sistema musicale odierno, lo insegna la storia della musica. Noi dobbiamo supporre questa dimostrazione e tener fermo il suo risultato, cioè che melodia ed armonia, che le nostre relazioni degli intervalli e le nostre scale musicali, la divisione in maggiore e minore, finalmente il temperamento pendente, senza il quale la nostra musica (europea-occidentale) sarebbe impossibile, sono creazioni dello spirito umano, sorte lentamente e progressivamente. La natura non ha dato all'uomo che gli organi, il piacere a cantare ed insieme l'attitudine a formarsi a poco a poco un sistema musicale, nella base dei rapporti più semplici. Solo questi semplicissimi rapporti (accordo perfetto, progressione armonica) rimarranno base immutabile d'ogni edificio futuro. Si guardi ognuno dal credere che il sistema attuale esista necessariamente nella natura. Se oggidì fino naturalisti manipolano facilmente ed inscientemente i rapporti musicali, come forze innate e che si comprendono da sè, non ne segue che ciò imprima alle leggi musicali dominanti il segno di leggi naturali; è già una conseguenza della cultura musicale universalmente diffusa. Hand nota giustamente che per ciò anche i nostri bambini nella culla cantano già meglio

dei selvaggi adulti. « Se il nostro sistema musicale preesistesse finito nella natura, ogni uomo canterebbe sempre giusto. » (1).

Quando si chiama *artificiale* il nostro sistema musicale, non s' adopera questa parola nel senso raffinato d' un' invenzione arbitraria e convenzionale. Essa designa semplicemente una cosa *diventata* in opposizione a quella *creata.*

Ciò sfugge ad Hauptmann, quando egli chiama « affatto nulla » l' idea di un sistema musicale artificiale, « musicisti non avendo potuto determinare intervalli ed immaginare un sistema di musica, come i linguisti non hanno inventate le parole nè l' assetto della lingua. » (2). La favella è precisamente un prodotto artificiale nel medesimo senso della musica; poichè ambedue non esistono preformate nella natura esteriore, ma si sono trasformate successivamente e vogliono essere apprese. Non i linguisti, ma le nazioni si formano la propria lingua secondo il loro carattere, e la modificano continuamente, trasformandola. Così neppure i musicologi hanno creata la nostra musica, ma solo fissato e fondato ciò che lo spirito musicale universale aveva immaginato con senno, ma non con necessità ed inscientemente (3). Da ciò risulta che anche il nostro sistema musicale, nel corso dei tempi, si modificherà

(1) Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, I, 50. Ivi appunto è citato, come i Gallesi di Scozia dividano coi popoli indiani primitivi la mancanza della quarta e della settima; la successione dei loro suoni è: *do, re, mi, sol, la, do.* Nell'America meridionale, presso i Patagoni, molto sviluppati di corpo, non trovasi traccia nè di musica nè di canto. — Ultimamente Helmholtz ha mostrato *(Lehre von den Tonempfindungen)*, con molta profondità, lo sviluppo del nostro sistema musicale, e con risultati analoghi ai nostri.

(2) M. Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik*, 1853, p. 7.

(3) La nostra opinione consente coi risultati delle ricerche di Giacobbe Grimm, il quale dice, fra le altre cose: « Chi s' è formata la convinzione che la favella è libera creazione dell' uomo, non dubiterà punto sull' origine della poesia e della musica. » *(Ursprung der Sprache*, 1852).

e s'arricchirà di nuovo. Tuttavia entro i limiti delle leggi attuali sono possibili così molteplici e così grandi evoluzioni, che un cambiamento nell' essenza del sistema sembrerebbe assai lontano. Se l'arricchimento consistesse, per esempio, nella « emancipazione dei quarti di tono » della quale una scrittrice moderna ha voluto trovar già indizî in Chopin (1), allora teoria, composizione ed estetica della musica muterebbero da capo a fondo. Il teoretico musicale può attualmente lasciar libero lo sguardo su quell'avvenire, non altrimenti che riconoscendo la sua possibilità.

Alla nostra affermazione che non c' è musica nella natura, si obbietterà la ricchezza dei suoni varî, che animano così mirabilmente la natura stessa. Il mormorare del ruscello, il tremolare dell' acqua del mare, lo strepito della valanga, l'infuriare dell'uragano non sarebbero state occasioni e prototipo della musica umana? Il bisbiglio, il fischiare, lo strepito non avrebbero nulla di comune colla nostra musica? In fatto, noi dobbiamo rispondere negativamente. Tutte queste manifestazioni della natura sono esclusivamente rumore e risonanza, cioè vibrazioni aeree succedentisi ad intervalli irregolari. Assai di rado, ed allora soltanto isolato, la natura produce un suono, cioè una risonanza di altezza e profondità determinate e misurabili. Ma suoni sono le condizioni essenziali della musica. Questi fenomeni sonori della natura, eccitino essi fortemente o dolcemente l' animo nostro, non sono però gradi per giungere alla musica umana, ma non altro che rudimenti della medesima, i quali, in ogni caso, offrono più tardi alla musica impulsi frequenti e forti. Sino il fenomeno più puro nella vita naturale dei suoni, il canto degli uccelli, non è in alcuna relazione colla musica umana, perchè non è riducibile alla nostra scala. Anche il fenomeno delle

(1) Johanna Kinkel, *Acht Briefe über Klavierunterricht,* 1852, Cotta.

armonie della natura, certamente la base naturale sola ed incontestabile sulla quale riposano i rapporti principali della nostra musica, è da ridursi al suo significato. La progressione armonica si produce da sè sull' arpa eolia a corde uguali, è fondata dunque sopra una legge di natura, ma non s'ode il fenomeno stesso prodotto immediatamente da questa. Se da un istrumento musicale non è tratto un suono fondamentale definito e misurabile, non appaiono nè suoni simpatici, nè progressione armonica. È d' uopo dunque che l'uomo interroghi, perchè la natura risponda. Il fenomeno dell' eco si spiega ancor più semplicemente. È notevole che fino valenti scrittori non possono rinunziare all'idea d'una musica propria nella natura. Lo stesso Hand, del quale noi a posta citammo esempî più sopra, i quali mostrano il suo retto giudizio sull' essenza vaga e non artistica dei fenomeni sonori naturali, Hand ha un capitolo speciale sulla « musica della natura, » i cui fenomeni sonori *fino a un certo punto* possono chiamarsi musica. Così Krüger (1). Ma quando si tratta di questioni di principî, non si ammette nulla *fino a un certo punto;* ciò che noi sentiamo nella natura, o è musica, o non lo è. Soltanto la misurabilità del suono può servirci di criterio. Hand insiste dappertutto sull'« animazione dello spirito, » sull'« espressione di vita interna, di sentimento intimo, » sulla « forza dell' attività spontanea, per la quale il fenomeno interno riesce ed esprimersi. » Secondo questo principio, il canto degli uccelli dovrebbe dirsi musica, la scatola armonica no, mentre precisamente l'opposto è vero.

La musica della natura e quella dell' uomo sono due dominî diversi. Il passaggio dalla prima alla seconda si compie col mezzo della matematica. Proposizione importante e ricca di conseguenze. Certamente non bisogna

(1) *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst,* p. 149 e seg.)

immaginarla così, come se l'uomo avesse ordinato i suoni con calcoli fatti espressamente; avvenne piuttosto applicando inscientemente nozioni di quantità e di rapporto, mediante un calcolo occulto, un' occulta misura, la cui giustezza, la scienza constatò solo più tardi.

Per ciò, che nella musica tutto dev' essere misurabile, ma nei suoni della natura nulla è misurabile, questi due regni sonori stanno l' uno accanto all' altro quasi avversi. La natura non ci dà il materiale' artistico di un sistema musicale finito e preformato, ma la natura rozza dei corpi che noi utilizziamo per la musica. Non la voce degli animali, ma i loro intestini sono importanti per noi, e l'animale, al quale la musica deve di più, non è l' usignuolo, ma la pecora.

Dopo questo esame, che per l' edificio del bello nella musica non fu che un fondamento, ma necessario, leviamoci un grado più alto, sopra terreno estetico.

Il suono misurabile ed il sistema musicale ordinato sono gli utensili, coi quali il compositore crea; non ciò che crea. Come legno e metallo non furono che materiale pel suono, così il suono è soltanto materiale per la musica. C'è ancora un terzo significato e superiore di materiale: materiale nel senso del soggetto trattato, dell' idea esposta. Donde toglie il compositore questo materiale? Donde nasce il contenuto di una determinata composizione musicale, il soggetto che la individua e la distingue da altre?

La poesia, la pittura, la scultura hanno la loro fonte inesauribile di materiali nella natura. L'artista trovasi eccitato da una bellezza naturale qualunque, essa diventa per lui materiale di una produzione propria.

Nelle arti del disegno è evidente il lavoro antecedente della natura. Il pittore non può disegnare un albero, un fiore, se questi non esistessero preformati nella natura; lo scultore non può fare una statua senza conoscere la

figura umana e prenderla a modello. Lo stesso vale per soggetti immaginati. In senso rigoroso, immaginati non lo possono esser mai. Il paesaggio ideale non consiste forse di roccie, d' alberi, d' acque, di tratti di nubi, mere cose, che esistono preformate nella natura? Il pittore non può dipingere ciò che non ha visto ed esattamente osservato, sia che egli dipinga un paesaggio, sia che immagini un quadro di genere o un quadro storico. Quando nostri contemporanei dipingono Huss, Lutero, Egmont, evidentemente essi non hanno visto il loro soggetto, ma per ogni parte costituente del medesimo debbono aver preso esattamente il tipo dalla natura. Il pittore non deve aver visto quest' uomo, ma molti uomini, i loro movimenti, come stanno ritti, camminano, sono illuminati, proiettano l'ombra; il rimprovero più grave sarebbe certo l' impossibilità o l' innaturale delle sue figure.

Altrettanto dicasi per la poesia, la quale ha un campo molto più vasto di bei tipi naturali. Gli uomini e le loro azioni, i loro sentimenti, i loro destini, secondo le osservazioni proprie o secondo la tradizione — poichè anche questa appartiene al trovato preesistente ed offertosi al poeta — sono materiale per la poesia, per la tragedia, pel romanzo. Il poeta non può descrivere l'alzata del sole, un campo di neve, non può dipingere un affetto, non può mettere in iscena un contadino, un soldato, un avaro, un innamorato, se egli non ne ha visti e studiati i tipi nella natura, o, secondo giuste tradizioni, non li ha vivificati nella sua fantasia così che essi sostituiscano la contemplazione immediata.

Se ora poniamo la musica di fronte a queste arti, riconosciamo che in niun luogo essa trova un modello, una materia per le sue opere.

Non v' ha bello naturale per la musica.

Questa differenza fra la musica e le altre arti (l' archi-

tettura sola non trova parimenti tipo alcuno nella natura) è profonda e ricca di conseguenze.

La creazione del pittore e del poeta è una continua copia (intima o reale) di disegno, di forme — qualche cosa da copiare in musica nella natura non c'è. Essa non conosce suonata, ouverture, rondò. Bensì paesaggi, quadri di genere, idillî, tragedie. L' aforisma aristotelico della imitazione della natura nell' arte, in gran voga ancora presso i filosofi del secolo passato, è rettificato da lungo tempo e, ribattuto alla sazietà, non abbisogna più di nessun altro commento. L'arte non deve imitare servilmente la natura; essa la *trasforma* riproducendola. Questa espressione mostra già che davanti all'arte deve esistere qualche cosa come modello. Questo è appunto il modello offerto dalla natura, il bello naturale. Il pittore è indotto da un paesaggio attraente, da una poesia, il poeta da un avvenimento storico, da un fatto del quale è stato testimonio, a rappresentare artisticamente la cosa trovata preesistente. Dietro quale osservazione della natura potrebbe mai esclamare il compositore: questo è un modello magnifico per una ouverture, per una sinfonia! Il compositore non può trasformar nulla, egli deve crear tutto nuovo. Ciò che il pittore, il poeta trovano nella contemplazione del bello nella natura, il compositore deve elaborarlo concentrando il suo intimo. È d' uopo che egli aspetti l'ora propizia, quando alla sua fantasia s'annuncia un canto: allora egli si raccoglierà e creerà da sè qualche cosa che non ha la sua analoga nella natura, e quindi che, a differenza delle altre arti, non è punto di questo mondo.

Non è in favore di una definizione parziale dell' idea che noi assegnammo un posto all'uomo tra il bello naturale pel pittore e pel poeta, per il musicista tacendo, al contrario, del canto, che esce così pieno d' arte dal petto umano. Il pastore che canta non è oggetto, ma già soggetto dell'arte. Se la sua canzone consiste di successioni

sonore misurabili e ordinate, essa è un prodotto dello spirito umano, l'abbia composta il pastore o Beethoven.

Per ciò, quando un compositore utilizza melodie nazionali, queste non sono bello naturale, poichè è d'uopo ritornare indietro rintracciando chi le ha create, — d'onde le ebbe questi? Ne trovò forse il modello nella natura? Ecco la questione giusta, e la risposta non può essere che negativa. Il canto popolare non preesiste, non è bello naturale, ma è il primo grado di arte vera, è arte ingenua. Esso non è per la musica un tipo prodotto dalla natura, come non sono un modello per la pittura i fiori ed i soldati schizzati goffamente con carbone nei granai e nella stanza del corpo di guardia. Il primo e gli ultimi sono prodotto d'arte umana. Per le figure di carbone si possono mostrare i modelli nella natura, pel canto popolare no; non si può tornar indietro al di là del medesimo.

È frequentissima la confusione che si raggiunge, prendendo l'idea *materia* nella musica in un senso concreto e più elevato, ed accennando che Beethoven ha realmente scritto un'ouverture a *Egmont* — o, perchè la parolina « **a** » non rammenti scopi drammatici, — una musica *Egmont*, Berlioz un *Re Lear*, Mendelssohn una *Melusina*. Questi racconti, si domanda, non hanno offerto la stessa materia così al compositore, come al poeta? Niente affatto. Per il poeta queste figure sono modello vero, che egli riproducendo trasforma; al compositore esse non offrono che *eccitazione*, ed invero eccitazione *poetica*. Il bello naturale dovrebb' essere udibile pel compositore, come per il pittore è visibile, tangibile per lo scultore. La figura d'Egmont, le sue azioni, le sue avventure, i suoi sentimenti non sono soggetto dell'ouverture di Beethoven come sono quello del quadro *Egmont*, del dramma *Egmont*. Contenuto dell'ouverture sono combinazioni sonore, che il compositore completamente libero immaginò da sè, secondo

le leggi del pensiero musicale. Esse sussistono affatto per sè e sono indipendenti dall' idea « Egmont, » con cui le ha messe in relazione la sola fantasia poetica del compositore, sia che questa idea abbia posto inscrutabilmente il germe dell' invenzione di quelle combinazioni, o che il compositore stesso le trovò corrispondenti al proprio soggetto. Questa relazione è così arbitraria e contingente, che un uditore del lavoro musicale non avrebbe mai pensato al preteso soggetto di esso, se l' autore non avesse dato espressamente col titolo una direzione determinata alla nostra fantasia. La grandiosa ouverture di Berlioz non ha in sè e per sè connessione coll' idea *Re Lear* più d' un valzer di Strauss. Non si può esprimer ciò con insistenza sufficiente, giacchè ivi le opinioni più erronee sono universali. Di primo tratto, il valzer di Strauss sembra opporsi all'idea « Re Lear, » l'ouverture di Berlioz in armonia con essa, se noi paragoniamo queste composizioni musicali con quella rappresentazione. Ma non esiste alcuna ragione necessaria per questo paragone; è l'autore che ci obbliga a vederla nel suo lavoro. Noi siamo costretti da un determinato titolo a confrontare l' opera musicale con un' idea che è fuori di essa, per conseguenza dobbiamo adoperare un criterio, che non è il musicale.

Si potrà forse dire che l'ouverture *Prometeo* di Beethoven non è così grandiosa come conviene a questo soggetto. Ma essa non offre nessun punto d' attacco dall' interno, in niun luogo vi si può mostrare una lacuna, una difettuosità. Essa è perfetta, perchè realizza completamente il suo contenuto musicale; realizzare analogamente il proprio tema poetico è una seconda richiesta affatto diversa. Questa nasce e sparisce col titolo. Inoltre una tale pretesa in un lavoro musicale con un determinato titolo non può riferirsi che a certe qualità caratteristiche: cioè che la musica sia nobile o graziosa, triste o lieta, che da

una semplice esposizione sviluppi una conclusione triste o lieta, ecc. Dalla poesia e dalla musica la materia esige una individualità definita e concreta, non semplice qualità. Sarebbe per ciò ammissibilissimo che l'ouverture *Egmont* di Beethoven potesse intitolarsi egualmente *Guglielmo Tell* o *Giovanna d'Arco*. Il dramma *Egmont*, il quadro *Egmont* ammettono tutt'al più la sostituzione d'individuo nelle medesime condizioni, ma non che queste condizioni siano affatto differenti.

Si vede come il rapporto della musica col bello naturale si colleghi strettamente colla questione completa del suo contenuto.

Si andrà a cercare ancora un'obbiezione nella letteratura musicale per vendicare alla musica il bello naturale, e si citeranno esempî che provano come compositori abbiano preso dalla natura non solo il motivo poetico — come nei casi esposti —, ma abbiano riprodotto fenomeni realmente udibili della vita musicale di essa: il canto del gallo nelle *Stagioni* di Haydn, il cuculo, l'usignuolo, il canto della quaglia nella *Consccrazione dei suoni* di Spohr e nella *Sinfonia pastorale* di Beethoven. Ma se anche noi udiamo queste imitazioni in un lavoro musicale, esse non vi hanno un significato musicale, ma poetico. Il canto del gallo non è presentato come bella musica o come musica in generale, ma richiamata così soltanto l'impressione in rapporto con quel fenomeno. « Io ho quasi veduta la creazione di Haydn » scrive Jean Paul a Thieriot, dopo un'udizione di questo lavoro. Sono chiamate, citati che tutti conoscono e che ci ricordano: « fa giorno, tiepida notte estiva, primavera. » Senza questa tendenza descrittiva, un compositore non ha potuto mai impiegare direttamente voci della natura per fini realmente musicali. Un tema non lo possono produrre tutte le voci della natura unite, appunto perchè esse non sono musica, ed è

notevole che la musica non può utilizzare la natura, se non immischiandosi ridicolosamente colla pittura (1).

(1) Da questo malinteso di tradurre immediatamente, e in omaggio al realismo, il suono della natura nell' opera d'arte, ciò che non dovrebbe ammettersi, come nota giustamente Jahn, che in casi rari quale scherzo, è cosa affatto diversa, e non dovrebbe propriamente dirsi pittura musicale, se certi elementi dati nella natura, i quali per il loro carattere ritmico e sonoro agiscono per metà musicalmente, compresi nel mormorare e tremolar dell'acqua, nel canto degli uccelli, nel vento e nella pioggia, nel fischiar della freccia, nel ronzare del mulinello e simili, — non sono già *imitati* dai compositori, ma danno loro impulsi a motivi di bellezza originale, che essi artisticamente liberi concepiscono e sviluppano. Di questo diritto si vale il poeta nella lingua come nel ritmo; nella musica tuttavia ciò è spinto anche più oltre, perchè degli elementi musicali molti sono sparsi per tutta la natura e ognuno si sovviene di brillanti esempî, numerosi nei nostri compositori classici non meno che nei moderni, i quali non procedono che molto più raffinati di quelli.

VII.

Le nozioni « contenuto » e « forma » nella musica.

La musica ha ella un soggetto, un contenuto? Tale è la questione più ardente intorno alla nostra arte, dacchè si è abituati a riflettere sulla medesima. Essa fu risolta in pro e in contro. Opinioni importanti sostengono la mancanza di contenuto nella musica; esse appartengono quasi tutte a filosofi: Rousseau, Kant, Hegel, Herbart (1) Kalhert, ecc. Dei numerosi fisiologi, che appoggiano questa convinzione, gli insigni pensatori Lotze ed Helmholtz sono, per sapere musicale, quelli che hanno per noi maggiore autorità. I campioni molto più numerosi combattono dall' altra parte; sono i musicisti proprî fra gli scrittori, ed il grosso della convinzione è per loro.

---

(1) Sulla base delle teorie di Herbart, Roberto Zimmermann ha sviluppato recentemente nella sua *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft* (Wien, 1865) il principio della forma, per rigorosa conseguenza, in tutte le arti, quindi nella musica.

Può quasi parer singolare che quelli, ai quali spetta determinare le funzioni tecniche della musica, non abbiano potuto rinunciare all'errore d'un principio contrario a queste funzioni, errore che si potrebbe prima perdonare ai filosofi, assorti nelle idee astratte. La ragione è che molti musicologi, sopra questo punto, sono più preoccupati del preteso onore della loro arte che della verità. Essi combattono la teoria della mancanza di contenuto nella musica non come opinione contro opinione, ma come eresia contro dogma. L'avviso contrario sembra loro indegno malinteso, materialismo grossolano e sacrilego. « Come, l'arte che ci eleva ed entusiasma, alla quale tanti nobili ingegni hanno dedicata la vita, l'arte che può essere utilizzata per le più alte idee, come potrebbe essere l'oggetto di tale esecrazione, negando ad essa un contenuto, e restare un semplice trastullo dei sensi, una sonorità vuota? » Con tali frequentissime esclamazioni, sguinzagliate a mute, sebbene una frase non connetta coll'altra, non si confuta nè si dimostra nulla. Qui non si tratta di alcun punto d'onore, nè di un segno di partito, ma di conoscere il vero, e per giungervi, è d'uopo anzitutto esser chiari nelle idee che s'impugnano.

È la confusione delle nozioni: *contenuto*, *soggetto*, *materia*, che ha prodotta tanta oscurità nella questione, e ne cagiona sempre di nuova perchè ognuno adopera per la stessa idea una definizione diversa, o collega con la stessa parola diverse idee. *Contenuto*, nel senso originario e proprio, è ciò che una cosa racchiude, tiene in sè. In questo senso i suoni, dei quali consiste un pezzo di musica, come le sue parti che ne formano il tutto, sono il contenuto del medesimo. Che questa risposta non soddisfa nessuno, che essa è respinta come qualche cosa, che s'intende completamente da sè, ha la sua ragione in ciò, che si confonde in generale *contenuto* con *soggetto*. Se si tratta

del contenuto della musica, si ha in mente la nozione di *soggetto* (materia), che, siccome l'idea, l'ideale, si oppone senz'altro ai suoni, elementi materiali costituenti il lavoro musicale. In realtà, la musica non ha un contenuto in questo senso, non ha una materia nel senso del soggetto trattato. Kahlert insiste fortemente e con ragione su ciò, che della musica non si può fornire, come della pittura, una descrizione con parole (*Aesthetik*, 380), sebbene egli sia in errore, ammettendo più tardi che questa descrizione possa talora essere sufficiente per *supplire al piacere artistico*. Ma essa può offrire una spiegazione della cosa di cui si tratta. Alla questione sulla natura del contenuto musicale si dovrebbe necessariamente poter rispondere con parole, qualora il pezzo di musica avesse realmente un *contenuto* (un *soggetto)*. Poichè un *contenuto indeterminato*, che ognuno può immaginare a suo modo, che si può solo sentire ma non esprimere con parole, non è appunto contenuto alcuno nel detto significato.

La musica consiste di combinazioni, di forme sonore; queste non hanno altro contenuto fuorchè sè stesse. Esse ricordano di nuovo l'architettura e la danza, che ci presentano egualmente rapporti di bellezza senza oggetto definito. Ognuno può apprezzare e caratterizzare secondo la sua individualità l'effetto di un lavoro musicale; contenuto del medesimo non sono che le forme sonore udite, giacchè la musica non solo parla per mezzo dei suoni, ma non esprime che suoni.

Krüger, il più dotto difensore del *contenuto (soggetto, Inhalt)* nella musica contro Hegel e Kahlert, pretende che essa mostri un altro lato del contenuto medesimo, che conviene alle altre arti, per esempio alla pittura. « Ogni forma plastica, » egli dice (*Beiträge*, 131) « è quiescente: « essa non mostra l'azione, ma l'azione passata, ovvero « l'esistente. Dunque un quadro non ci dice: Apollo vince,

« ma mostra il vincitore, il lottatore adirato, ecc. Al con-
« trario, la musica aggiunge a quei sostantivi plastici il
« verbo, l' attività, la vita interna, e se noi là abbiamo
« riconosciuto il vero soggetto inerte, non riconosciamo
« meno qui il vero soggetto agente: *s' irrita*, *ama*, *mor-*
« *mora*, *ondeggia*, *infuria*. » L' ultima parte è vera, ma
solo a metà. La musica può *mormorare*, *ondeggiare*, *infu-*
riare, ma non può *adirarsi* nè *amare*. Queste sono già
passioni sentite in essa da noi. Rimandiamo al nostro
secondo capitolo. Krüger continua ponendo a lato del
carattere determinato del soggetto *dipinto* quello del *mu-*
sicato. Egli dice: « Il pittore rappresenta Oreste perse-
« guitato dalle Furie: nell'esteriore del suo corpo, nell'oc-
« chio, nella bocca, nella fronte e nell' attitudine si rico-
« nosce l' uomo fuggiasco, tetro, disperato; accanto a lui
« le figure della maledizione, che lo dominano, imperiose,
« terribili, appaiono del pari esteriormente in traccie per-
« manenti, nei lineamenti del volto, nelle positure. Il com-
« positore non mostra Oreste il perseguitato in una forma
« immutabile e immobile, ma dal lato che manca al pit-
« tore: egli canta il fremito e le angoscie della sua anima,
« la lotta dell'agitazione in fuga. ecc. » Ciò è falsissimo,
a mio parere. Il musicista non può rappresentare Oreste
piuttosto nell'una che nell' altra maniera, egli non lo può
rappresentare affatto.

Non si obbietti che neppure le arti del disegno possono
rappresentarci il determinato personaggio storico, e che
noi non identificheremmo a questo individuo la figura di-
pinta se non vi riflettessimo la cognizione del fatto storico.
È vero, egli non è Oreste, l'uomo di questi fatti, di questi
determinati momenti biografici: solo il poeta può rappre-
sentarlo, perchè egli solo può narrare. Ma il quadro *Oreste*
ci mostra evidentemente un giovane di apparenze nobili,
in costume greco, angoscia e strazio nei lineamenti del

volto e nell' attitudine; ci mostra le figure terribili delle dee vendicatrici che lo perseguitano e lo torturano. Tutto questo è chiaro, indubitabile, evidentemente narrabile — si chiami l' uomo Oreste o altrimenti. Soltanto i motivi: che il giovane ha commesso un matricidio, ecc., non sono esprimibili. Ora che cosa può opporre la musica in carattere determinato a quel soggetto visibile (astrazion fatta dal suo lato storico) del quadro? Accordi di settima diminuita, temi in minore, bassi agitati e simili cose, in breve, forme musicali, che possono significare egualmente una donna, invece di un giovane, uno inseguito da agenti di polizia, invece di Furie, il geloso, l'avido di vendetta, il tormentato da dolore corporale, tutto l' immaginabile insomma, se già si vuole che il pezzo di musica abbia a significare qualche cosa.

Non sarà necessario ripetere qui gli argomenti, secondo i quali noi abbiamo stabilito che, quando si tratta della facoltà di esprimere propria della musica, non si può partire che dalla musica istrumentale pura. Nessuno dimenticherà ciò al punto da obbiettarci, per esempio, l'Oreste dell'*Ifigenia* di Gluck. Quest'Oreste non è già il compositore che lo presenta: le parole del libretto, la figura e la mimica dell'attore, il costume e le decorazioni del pittore, — ecco quanto ce lo richiamano completamente. Ciò che il musicista v' aggiunge è forse il più bello di tutto il resto, ma è precisamente l' unica cosa, che non ha nulla a fare col vero Oreste: il canto.

Lessing ha determinato con mirabile chiarezza ciò che il poeta, il pittore, lo scultore possono fare dell' episodio di Laocoonte. Il poeta, col mezzo della favella, rende il Laocoonte storico o leggendario, il Laocoonte individualmente definito; al contrario, il pittore e lo scultore ci mostrano un vecchio con due fanciulli (di questa determinata età, apparenza, foggia, ecc.), attorcigliati da enormi

serpenti, esprimente nelle fattezze, nella positura e nei gesti lo strazio della morte vicina. Del musicista Lessing non parla. S' intende, non v' ha nulla, che questi possa fare del Laocoonte.

Noi abbiamo già accennato, come la questione del soggetto della musica sia strettamente connessa colla posizione di questa in rapporto al bello naturale. Il musicista non trova per l' arte sua il modello, che garantisce alle altre il carattere definito e la percettibilità del loro soggetto. Un' arte, alla quale sfugge il bello naturale, sarà nel senso proprio immateriale. Noi non ci avveniamo in niun luogo nel tipo originario della sua forma sensibile, quindi esso manca nel circolo delle nostre nozioni. Esso non ripete alcun oggetto già noto, già nominato, perciò non ha per il nostro pensiero, compreso in nozioni definite, contenuto alcuno nominabile.

Del soggetto o del contenuto di un'opera d'arte non si può parlare propriamente che quando vi si faccia corrispondere una forma. Le idee contenuto e forma si determinano e si completano a vicenda. Dove il pensiero non distingue una forma separabile dal contenuto, là non sussiste per sè contenuto alcuno. Ma nella musica noi vediamo contenuto e forma, materia e lavoro, immagine e idea fusi insieme, in una perfetta, latente unità. A questa proprietà della musica di possedere contenuto e forma indivisi, sono in decisa opposizione la poesia e le arti del disegno, le quali possono rappresentare il medesimo pensiero, il medesimo fatto, in forma diversa. Della storia di Guglielmo Tell, Florian ha fatto un romanzo, Schiller un dramma, e Gœthe cominciò a trattarla come epopea. Il soggetto è dappertutto il medesimo, riassumentesi in prosa, narrabile, riconoscibile, la forma è differente. L' afrodite che sorge dal mare è il soggetto eguale di innumerevoli opere d' arte dipinte, scolpite, cesellate, le quali non si

confondono per le loro forme diverse. Nella musica non c'è contenuto rispetto alla forma, perchè essa non ha forma fuori del contenuto. Consideriamo ciò più da presso.

Il pensiero musicale uno, sussistente per sè, esteticamente non oltre divisibile, in ogni composizione è il tema. Le determinazioni primitive, che si ascrivono alla musica in sè, debbono sempre dimostrarsi nel tema, il microcosmo musicale. Udiamo un tema qualunque, per esempio, della sinfonia in *Si bemolle* di Beethoven. Che cos'è il suo contenuto? Quale la sua forma? Dove comincia questa, dove finisce quello? Che un sentimento definito non è contenuto della frase, speriamo d'averlo dimostrato, e ciò apparirà sempre più chiaro in questo come in ogni altro caso concreto. Che si vorrà dunque chiamar contenuto? I suoni stessi? Certo; ma essi hanno già una forma. Che si chiamerà forma? I suoni nuovamente, — ma essi sono già forma riempita.

Ogni tentativo pratico di voler separare in un tema la forma dal contenuto, riesce a contraddizione e ad arbitrio. Per esempio: un motivo, ripetuto da un altro istrumento o trasportato ad un'ottava superiore, cambia il proprio contenuto o la propria forma? Se si risponde, come avviene il più delle volte, la forma, allora rimarrebbe, quale contenuto del motivo, la semplice serie d'intervalli, come schema delle note, e come presentasi semplicemente all'occhio nella partitura. Ora, questo non è carattere musicale determinato, ma un'astrazione. Avviene come coi vetri colorati di un padiglione, a traverso i quali si può veder rosso, bleu, giallo, il luogo medesimo. Questo non cambia per ciò nè il suo contenuto, nè la sua forma, ma il colore semplicemente. Tali variazioni innumerevoli di colore nelle medesime forme, dal più vivo contrasto alla più fina ombratura, sono affatto speciali della musica, e formano una delle parti più ricche e più perfezionate della sua efficacia.

Una melodia schizzata per pianoforte, orchestrata più tardi da un altro, riceve da lui egualmente una nuova forma, ma non forma da prima; essa è già pensiero formato. Anche meno si potrà pretendere che un tema, trasposto, cambi il suo contenuto e mantenga la forma, poichè con questa opinione le contraddizioni raddoppiansi, e l' uditore è costretto nel momento a rispondere che egli riconosce il contenuto, alterato soltanto nella sonorità.

In composizioni intere specialmente molto estese si suole, è vero, parlare di forma e di contenuto. Ma allora non si adoperano queste parole nel loro senso originario e logico, ma in un significato specificamente musicale. La *forma* d' una sinfonia, d' un'ouverture, d' una suonata, di un'aria, d'un coro, ecc., è l'architettura delle singole parti e dei gruppi, questi congiunti con quelle e costituenti insieme il lavoro musicale; dunque la simmetria di queste parti nella loro successione, nel loro contrasto, nel ritorno del tema e nello sviluppo. Ma come contenuto si comprendono allora i temi impiegati in questa architettura. In questo caso non si tratta più di un contenuto come *soggetto*, ma di uno esclusivamente musicale. In interi lavori musicali si adoperano *contenuto* e *forma* in un senso artistico, non nel puro logico. Se noi vogliamo applicare quest'ultimo all'idea della musica, non dobbiamo operare nel lavoro intero, per conseguenza coordinato, ma nel suo germe esteticamente indivisibile, cioè nel tema o nei temi. In questi non si può separare in alcun senso la forma dal contenuto. Se si vuole indicare il contenuto di un motivo, bisogna suonare il motivo stesso. Così il contenuto di un lavoro musicale non può mai esser compreso obbiettivamente, ma solo musicalmente, vale a dire come ciò che v' ha di concreto e risuonante in un pezzo di musica. Poichè la composizione è retta da leggi formali di bellezza, così il suo sviluppo non s'improvvisa errando arbitraria-

mente senza piano, ma si spande in una successività organicamente chiara, come ricchi fiori sbocciano da un solo bottone.

E questo è il tema principale — la vera materia, il vero contenuto (soggetto) del lavoro musicale. Ivi tutto è libera conseguenza, libero effetto del tema, da esso definito e formato, da esso dominato e riempito. Esso è l'assioma sussistente per sè, il quale, in verità, soddisfa pel momento, ma che il nostro spirito vuol vedere discusso e sviluppato, ciò che ha luogo poi nello svolgimento musicale, analogamente ad uno sviluppo logico. Come la figura principale d'un romanzo, il compositore presenta il tema nelle situazioni più diverse, negli effetti e nelle disposizioni più varianti, — tutto il resto, così estraneo che possa parere, è pensato e conformato in rapporto col tema.

Noi chiameremo, per conseguenza, privo di contenuto quel preludiare libero nel quale l'artista, riposantesi piuttosto che creante, si diffonde solo in accordi, in arpeggi, in successioni armoniche, senza far spiccare un pensiero musicale indipendente e definito. In tali liberi preludi non si può riconoscere nè discernere un'individualità; ci sarà lecito dire che essi (in senso esteso) non hanno contenuto, perchè non hanno tema.

Il tema o i temi di un lavoro musicale sono dunque il suo contenuto essenziale.

In estetica e in critica si attribuisce al tema di una composizione un'importanza inferiore d'assai alla dovuta. Il tema solo rivela già lo spirito, che ha creata l'opera intera. Quando un Beethoven comincia in tale maniera l'ouverture a *Leonora*, o un Mendelssohn in tal'altra quella alla *Grotta di Fingal* — ogni musicista, anche senza conoscere una nota dello sviluppo che segue, deve conoscere davanti a quale edificio egli sta. Ma se al contrario un tema ci si presenta come quello dell'ouverture nella *Fausta*

di Donizetti, non è necessario penetrar oltre nell'interno del lavoro per persuaderci che siamo nella bettola. In Germania, teoria e pratica pongono un valore preponderante nello sviluppo musicale, di fronte alla sostanza del tema. Ma ciò che (palese o latente) non è nel tema, non può essere sviluppato organicamente più tardi, e dipende forse meno dall' arte dello sviluppo che dalla forza sinfonica e dalla fecondità dei temi, se l' epoca nostra non produce più opere orchestrali beethoveniane.

Trattandosi del contenuto della musica, bisogna guardarsi specialmente di prendere la parola in senso d'elogio. Da ciò, che la musica non ha contenuto (soggetto), non segue che essa manchi di valore intrinseco. *Valore intrinseco spirituale* opinano coloro, che combattono pel soggetto della musica con uno zelo da partigiani. Qui dobbiamo rimandare a quanto s'è detto nel terzo capitolo. Pensieri e sentimenti scorrono come sangue nelle vene del bel corpo musicale simmetrico, essi non sono il corpo stesso, non sono neppure visibili, ma lo vivificano. Il compositore crea poeticamente e pensa, ma egli non crea nè pensa che in musica, fuori d'ogni realtà obbiettiva. È pur d'uopo ripetere questa cosa comunissima, perchè quelli stessi che l' ammettono per principio, la negano o la alterano nelle conseguenze. Essi s'immaginano il comporre come la traduzione musicale di un soggetto pensato, mentre i suoni stessi sono la favella primordiale intraducibile. Da ciò, che il compositore è costretto a pensare musicalmente, segue già la mancanza di soggetto nella musica, giacchè ogni soggetto accessibile all' intelligenza deve poter rendersi con parole.

Come nello studio del contenuto o soggetto noi dovemmo rigorosamente escludere tutta la musica scritta sopra dati testi, perchè contraria alla nozione pura dell'arte dei suoni, così i capolavori dell' arte vocale ci sono indi-

spensabili per apprezzare il valore intrinseco della musica. Dalla semplice canzone all'opera più grande e più ricca di forme ed alle pompose feste del culto celebrate con musica, questa non ha mai cessato di accompagnare e glorificare le più care e le più grandi manifestazioni dello spirito umano.

Insieme alla vendicazione del valore intrinseco spirituale è necessario dar rilievo anche ad una seconda conseguenza. La bellezza di forma e priva di soggetto della musica non impedisce a questa d'imprimere di individualità le sue creazioni. La natura del lavoro artistico, così come l'invenzione precisamente di questo tema, è in ogni caso sì speciale, così unica, che essa non può mai confondersi in una universalità superiore, ma esiste come individuo. Un motivo di Mozart, di Beethoven sta così solidamente su piedi proprî come un verso di Gœthe, un giudizio di Lessing, una statua di Thorwaldsen, un quadro di Overbeck. I pensieri musicali indipendenti — i temi — hanno la sicurezza di un citato, la visibilità di un quadro; essi sono individuali, personali, eterni.

Quindi se noi non possiamo già dividere l'opinione di Hegel sulla mancanza di valore intrinseco nella musica, ci sembra ancor più erroneo ch' egli non assegni a quest'arte che l'espressione dell'*intimo non individuale.* Anche dal punto di vista di Hegel, che ommette l'attività obbiettiva essenzialmente informante del compositore, comprendendo la musica come libera manifestazione della subbiettività, non segue la mancanza d'individualità della stessa, poichè lo spirito producente subbiettivamente appare individuale per essenza.

Come l'individualità s'imprime nella scelta e nell'elaborazione dei diversi elementi musicali, noi lo abbiamo detto nel terzo capitolo. Quanto al rimprovero della mancanza di contenuto, la musica ne ha uno, ma musicale, il

quale è una scintilla del fuoco divino come il bello d'ogni altra arte. Per ciò solo che si nega alla musica ogni altro contenuto, si salva il valore intrinseco di essa. Poichè dal sentimento indefinito, al quale ritorna, nel caso migliore, quel contenuto, non può risultare per essa un' importanza spirituale, ma bensì dalle belle e determinate forme sonore, come creazione libera dello spirito in materiale atto a riceverlo.

INDICE